Escritores de *Sur*

Los inicios literarios de
José Bianco y Silvina Ocampo

Judith Podlubne

ENSAYOS CRITICOS

BEATRIZ VITERBO EDITORA | UNR

Escritores de *Sur*

Los inicios literarios de
José Bianco y Silvina Ocampo

Judith Podlubne

BEATRIZ VITERBO EDITORA | UNR

Podlubne, Judith
Escritores de Sur : los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo . - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora; Universidad Nacional de Rosario, 2011.
368 p. ; 14x20 cm.

ISBN 978-950-845-261-0

1. Estudios Literarios. 2. Ensayos. I. Título
CDD 807

Biblioteca: *Ensayos críticos*
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: 2011
© Judith Podlubne, 2011
© Beatriz Viterbo Editora, 2011
www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

A Giordano,
en Salta y Ovidio Lagos, a las cinco de la tarde.

Agradecimientos

Este libro es una reescritura de la tesis doctoral que defendí en la Universidad de Buenos Aires en diciembre de 2008. Agradezco entonces a María Teresa Gramuglio, mi directora, su confianza, la dedicación y la inteligencia con que comentó cada uno de estos capítulos. Sus ideas y sugerencias estimularon y mejoraron mi trabajo. Muchos momentos de este libro son respuestas a las preguntas que motivaron las conversaciones con ella y con sus textos. Le debo sobre todo el descubrimiento de ese mundo diverso que es la revista *Sur*.

A Jorge Panesi, José Amícola y Adriana Mancini, que integraron el jurado de la tesis, los comentarios, las precisiones y las preguntas con que extendieron mi trabajo. A Adriana, además, las charlas prolongadas en que compartió conmigo su perspectiva sobre estos temas y las observaciones atentas e inteligentes que hizo sobre mis lecturas en diferentes ocasiones.

A Alberto Giordano, que me regaló el primer libro de Silvina Ocampo, su infinita generosidad intelectual y su impulso amoroso. Alberto leyó, comentó y discutió conmigo cada una de las distintas versiones de estos capítulos en los lugares y las horas más insólitos. Hay un modo de leer que aprendí en sus clases y sus libros y que todavía escucho en muchas de sus conversaciones.

A Nora Avaro, que me ayudó a encontrar el libro en la tesis, el rigor, el cuidado y la sensibilidad de una lectora lúcida y certera. Sus comentarios y sugerencias no sólo aliviaron mis desprolijidades sino que, en varias ocasiones, me obligaron a afinar los argumentos.

A Adriana Astutti que en el comienzo me insistió, con la confianza incondicional de las mejores amigas, para que publicara este libro y, en el final, contribuyó, con toda su experiencia y profesionalismo editorial, para que esto se concretara.

A mis amigos de la Facultad. A Sandra Contreras, Martín Prieto, Sergio Cueto, Analía Capdevila, Marcela Zanin y, otra vez, a Adriana Astutti y Nora Avaro, el entusiasmo en el trabajo compartido a lo largo de los años. Desde siempre, ustedes son la mejor escuela. Algunos días antes de defender la tesis, Sandra me invitó a presentar la introducción en el Taller de Metodología que dicta en la Maestría de Literatura Argentina. En la charla con ella supe por primera vez que algo de esto había salido bien.

A Mariana Catalin y a Laura Utrera, la disposición con que aceptaron reemplazarme en las clases mientras escribí la tesis. A Mariana, también, su colaboración en el trabajo de archivo.

A mis amigos de otros lados, María Celia Vázquez y Miguel Dalmaroni. A María Celia, una interlocutora tenaz, la alegría de las pasiones comunes. A Miguel, que leyó algunas de mis primeras intuiciones y me invitó a discutirlas con su equipo de investigación, la curiosidad y el interés que tiene por mi trabajo.

A las instituciones. A la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde obtuve una beca Fomec con la que empecé a cursar los estudios de posgrado. A la Fundación Antorchas y al Fondo Nacional de las Artes, que financiaron distintos momentos de esta investigación.

A Emilia, mi hija, que durante meses jugó a que sus *Barbies* trabajaban de "hacer la tesis" y ahora ya escribe sus propios libros.

A Jorge e Inés, mis padres, porque este libro va a alegrarlos casi tanto como a mí.

Introducción

A comienzos de los años ochenta, el crítico cubano Antonio Prieto Taboada entrevistó a Enrique Pezzoni a propósito de la obra y la trayectoria de José Bianco. La idea, que lamentablemente no llegó a concretarse, era reunir y publicar algunos testimonios de amigos y colegas de Bianco que conocieran su literatura y su tarea como traductor y editor. Según cuenta Prieto Taboada, Pezzoni eligió contestar las preguntas por escrito y respondió a siete de las veinte que le había enviado. A la pregunta acerca de si inscribiría a Bianco dentro de alguna generación específica, Pezzoni, que había ocupado también la secretaría de redacción de la revista, respondió que la participación del escritor en "ese fenómeno sociocultural que fue *Sur*" había cumplido en su caso el rol de una generación. "Fenómeno complejo –agregó– nada que ver con un grupo determinado (los que escribían en *Sur* no podían ser más diferentes entre sí)" (1992, 5). La respuesta de Pezzoni acentuaba un aspecto de la revista que Bianco había propuesto pocos años antes y omitía otro. En el ensayo escrito en 1976, mucho después de su renuncia a la secretaría de redacción, Bianco reconocía entre los mayores méritos de *Sur* la capacidad para reunir, sobre la

base de "un acuerdo general [...], un acuerdo de orden ético", a escritores de ideas dispares. "¿Es que hay algo –decía– más distinto de Mounier que Sartre, de Jean Genet que Thomas Merton, de Gabriela Mistral que Valéry, de Borges que Martínez Estrada, de Alberto Girri que Mastronardi, de Victoria que Silvina Ocampo?" ("*Sur*", Bianco 1988c, 323). La respuesta de Pezzoni retomaba el entusiasmo de Bianco por las diferencias, pero se abstenía de inscribirlas en un marco más amplio y trascendente. Algo de ese ánimo disociador, que con tono provocativo transmitían sus afirmaciones, siguió resonando para mí a lo largo de toda esta investigación y terminó por orientar su desarrollo, según pude advertir tiempo después.

Llegué a *Sur* por un camino lateral que, incluso antes de poder explicar por qué, sabía que era equivocado: el de la narrativa de Silvina Ocampo. Impulsada por la agitación y el desconcierto que me había suscitado la lectura de su primer libro y muchos de sus relatos posteriores, intenté pensar dónde residía la singularidad de su literatura. Propuse entonces una vía de aproximación inicial demasiado previsible, sin dudas, escolar y, en algunos aspectos, también desacertada: consideré necesario contrastar el efecto que provocaban sus relatos con los de los escritores con quienes a menudo se la emparentaba en el interior de la revista. No sabía aún, no sé si hubiese podido saberlo sin el extenso rodeo de esta investigación, que la excepcionalidad de Ocampo residía menos en la divergencia con esas otras narrativas, que en la distancia móvil y escurridiza que en ocasiones la separa de sí misma. De modo que entré a *Sur* con el propósito inicial y relativamente acotado de revisar las razones y presupuestos que habían llevado a críticos destacados a identificar dentro de la revista un subgrupo liderado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares e integrado por Silvina Ocampo, José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock, entre otros. El incómodo efecto de igualación que

me producía la pertenencia de estos escritores a esa línea común, la línea Borges-Bioy, sumó a mi curiosidad por Silvina Ocampo un interés creciente en el debate literario de *Sur*. La lectura paralela de las obras me había vuelto evidente que el subgrupo estaba integrado por sensibilidades artísticas muy distintas, cuyas diferencias escriturarias se borraban por completo al remitirlas a esa colocación en la revista.

No quiero decir con esto que Pezzoni acertaba sin más al afirmar que los que escribían en *Sur* estaban lejos de constituir un grupo determinado. No hay dudas de que, tal como sostienen los estudios de María Teresa Gramuglio, sus miembros adhirieron a una constelación de valores compartidos a la que se mantuvieron fieles a lo largo de los años. Una suerte de "proyecto tácito" (Gramuglio 2001a, 343) elaborado en torno a amplios puntos de consenso en el plano político, ideológico y cultural los mantuvo unidos durante por lo menos tres décadas, si se considera el alejamiento de Bianco, en 1961, como el primer retiro importante de la revista. Los acuerdos en este sentido no impidieron sin embargo que en el plano literario convivieran, con distintos grados de tensión, las mayores divergencias y heterogeneidades. La respuesta de Pezzoni advertía (según me interesó escuchar) sobre las consecuencias homogeneizadoras de un enfoque que priorizara los entendimientos ideológicos sin prestar una atención similar a las discrepancias literarias. Fue la conjunción involuntaria de mi impulso lateral hacia *Sur* con la sediciosa hipótesis de Pezzoni sobre la configuración del grupo lo que transformó el ámbito literario de la revista en un horizonte problemático: *Sur* dejaba de ser ese contexto bien establecido para convertirse en un terreno inestable del que se desprendía una serie de interrogantes cuyas respuestas diferirían mucho más de lo previsto en el propósito inicial de mi trabajo. ¿Qué había sucedido para que obras y escritores tan distintos pudieran integrar-

se sin reservas? Más aún, ¿cómo, según qué intereses y presupuestos, se había leído el debate literario de la revista para que esta idea resultase todavía hoy un lugar común entre sus críticos?

A partir del ensayo que Jorge Warley incluyó en el dossier fundamental que la revista *Punto de vista* dedicó a *Sur* en 1983, ensayo que retoma desde el título, "Un acuerdo de orden ético", el aspecto de la afirmación de Bianco que Pezzoni había omitido, la crítica coincide en señalar que desde sus inicios la revista tuvo dos tendencias literarias divergentes, representadas, por un lado, por los intereses morales y espiritualistas de Eduardo Mallea y, por otro, por las preocupaciones formales de Jorge Luis Borges. El artículo de Warley prolongó las conclusiones que Beatriz Sarlo había expuesto un año antes en su célebre ensayo "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", texto central con el que *Punto de vista* inauguró una nueva línea de lectura, interesada en revisar los prejuicios con que los intelectuales de la llamada corriente de pensamiento nacional-popular (y sus continuadores del nacionalismo de izquierda) emprendieron una virulenta detracción de *Sur* y una radical asimilación de la obra de Borges a la literatura de la élite oligárquica. Excéntrico a la problemática de contenidos con fuerte tendencia moral que imperaba en sus páginas y a la vez miembro de su consejo de redacción, Borges introducía en *Sur*, según Sarlo, el sesgo que él y Girondo habían impreso a la vanguardia de los años veinte y que podía resumirse en el interrogante sobre cómo escribir una literatura que pudiese pensarse argentina, desde la perspectiva formal y lingüística de una reflexión sobre las operaciones del discurso. De acuerdo con esta distinción, Warley contrapuso los intereses vanguardistas de Borges a las postulaciones de Mallea: la idea del "escritor-agonista" propuesta por el novelista se afirmaba, para Warley, sobre la negación (la inversión)

de los rasgos que caracterizaban a los principales escritores de la revista *Martín Fierro*. Borges y Mallea resultaban, desde su punto de vista, figuras representativas de dos momentos del campo intelectual y de dos zonas diferenciadas en *Sur*: la de la vanguardia martinfierrista, que ocupaba un sitio menor y excéntrico, y la del ensayismo moral de corte contenidista, que contaba con una presencia mayoritaria. Más allá de las diferencias estéticas y de colocación, ambas tendencias coexistirían en *Sur* sobre la base del acuerdo ideológico general señalado por Bianco, un acuerdo que, según Warley puntualizaba, se sostenía en la "ilusión de una convivencia pacífica" (1983, 14).

Combinando el punto de vista histórico con la lectura textual, el completísimo libro de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970* (1989), abordó la revista en su desarrollo interno y reconstruyó con exhaustividad tanto los núcleos ideológicos e intelectuales compartidos como las diferencias estéticas. En lo que respecta a las transformaciones producidas en el ámbito literario, su investigación mostró la distancia cada vez más pronunciada que se abrió entre las dos líneas que habían caracterizado Sarlo y Warley. Por un lado, circunscribió con claridad los momentos de ascenso y de repliegue por los que atravesó la obra de Mallea en *Sur*, a partir de un examen minucioso de la extensa lista de notas y reseñas que recibió en la revista. Por otro lado, advirtió el desplazamiento temático que sufrieron las colaboraciones de Borges desde los tópicos criollistas de sus notas iniciales hacia los ejes centrales de una teoría del arte narrativo que estaría en la base de su poética desde fines de los años 30. El reconocimiento de este cambio impuso a los estudios posteriores la necesidad de repensar los términos en los que Warley había planteado inicialmente la diferencia con Mallea. En adelante, esta diferencia ya no se establecería

entre las preocupaciones morales del novelista y los rasgos vanguardistas de Borges, sino entre los nuevos intereses de Borges por la narración y sus procedimientos específicos y las prolongadas y angustiosas novelas confesionales de Mallea, refractarias a los aspectos formales de la literatura. En relación directa con este cambio, el libro de King introdujo la idea de que el desarrollo de la nueva teoría sobre la narración presentada por Borges fue, en gran parte, "una práctica de grupo" en la que intervinieron Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y, en menor medida, José Bianco. Revisó la participación que cada uno de ellos tuvo en el interior del subgrupo y concluyó que fue justamente el ejercicio de esa práctica compartida lo que determinó que consiguieran afirmarse en la revista como una alternativa estética de peso. Gramuglio (1989) prolongó esta conclusión en su artículo sobre Borges y Bioy en *Sur* al afirmar que la red de textos que ambos escritores intercambiaron alrededor de los años cuarenta, sumado al vasto operativo que, junto a Silvina Ocampo, organizaron desde fuera para crear las condiciones de recepción de sus literaturas, funcionaba como una suerte de manifiesto grupal y disperso, en tanto lanzaba una poética que disputaba el espacio a las ya existentes y aceptadas.

Los posteriores artículos de Gramuglio (2001a, 2001b y 2004) significaron un desarrollo decisivo no sólo de los planteos de King sino también de la renovación de los estudios sobre *Sur* que sus propios ensayos, junto a los de Beatriz Sarlo y Jorge Warley, impulsaron desde las páginas *Punto de vista*. Estos artículos se apoyaron en aportes parciales de los estudios anteriores para elaborar y proponer una perspectiva inédita sobre la actividad literaria de los años treinta. Su propuesta consistió especialmente en "leer los años treinta desde *Sur*" a partir de tres hipótesis. Una, que lo nuevo de esos años no fue, como la crítica repitió tanto tiempo, el ensayo de interpretación nacional:

los años treinta sumaron, desde su punto de vista, una flexión más en el largo desarrollo que el ensayo de interpretación nacional tuvo en la literatura argentina. Dos, que lo más representativo en esos años fue el conjunto de transformaciones de la narrativa, buena parte de las cuales se originaron en el corazón de *Sur*. Tres, que otro rasgo novedoso fue la intensidad de los debates político-ideológicos generados por los conflictos de la escena internacional, que tensionaron el entero campo intelectual argentino hasta producir reagrupamientos y dividir posiciones de un modo hasta entonces inédito. Dada la importancia que todas estas cuestiones adquirieron en sus páginas, concluyó Gramuglio, cabe afirmar que lo distintivo en esos años fue, precisamente, la aparición de *Sur*. En el desarrollo de la segunda hipótesis –que es la que me interesa de un modo más directo– sus argumentos insistieron en que *Sur* fue "un banco de pruebas, vehículo privilegiado y agente activo" de la operación que Borges, Bioy, Silvina Ocampo, y más tarde, Bianco, desplegaron para correr del centro de la escena una poética de la novela y una idea de la literatura que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales, representada por Mallea y compartida, entre otros, por Victoria Ocampo. Los posteriores estudios monográficos dedicados a la revista –me refiero a los volúmenes de Nora Pasternac (2002), Rosalie Sitman (2003) y Nancy Calomarde (2004, 2010)– retomaron las principales postulaciones de King y de Gramuglio en este sentido, pero no avanzaron más allá de sus conclusiones.

La hipótesis que propongo en la primera parte de este libro extiende el consenso crítico y sostiene que en *Sur* convivieron y polemizaron, de un modo casi siempre implícito y asordinado, dos morales literarias antagónicas, cuyos valores principales informaron, de manera particular en cada caso, las distintas poéticas narrativas y ensayísticas de sus escritores. Una moral *humanista*, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo

Mallea y Guillermo de Torre, en estrecha sintonía con el debate de ideas que atraviesa la revista desde mediados de los años treinta, y una moral *formalista* con la que se identifican Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y su grupo de seguidores, en los ensayos, notas y reseñas, que publican dentro y fuera de *Sur*, sobre todo desde comienzo de la década del cuarenta. Complementa este planteo general, la idea de que la primera mitad de esa década constituye el período de mayor de tensión entre estas morales coexistentes. El alcance teórico y metodológico que Roland Barthes le da al concepto de "moral de la forma literaria" en *El grado cero de la escritura* no sólo me permitió proponer que las tendencias que la crítica reconocía de un modo difuso como líneas contrapuestas respondían en rigor a dos morales divergentes, sino también pensar y situar con cierta precisión contra qué otras concepciones o ideologías literarias se enunciaban estas morales. Dos núcleos centrales a las teorizaciones de Barthes contribuyeron a mi lectura. Por un lado, la idea de que "toda forma literaria es también valor" (Barthes 1986, 20), de que toda forma presupone un *ethos* determinado y se presenta de ese modo como "signo" de un "más allá" de las normas de la lengua y las constantes del estilo, que envía a la Historia y a la posición que se toma frente a ella. Por otro, la idea, derivada de la anterior, de que las "escrituras" (se podría decir también, las poéticas) son "morales de la forma literaria". Es decir, remiten a la elección que un escritor realiza de los modos de pensar y de significar la Literatura, en el marco de los posibles que le brindan la Historia y la Tradición (las mayúsculas son de Barthes). Modos en que los escritores afirman, en conflicto tácito o explícito con sus antagonistas, lo que quieren que la literatura sea y deje de ser, en un momento determinado.[1]

La decisión de apelar al concepto de "moral de la forma literaria" para pensar el debate de *Sur* no fue del todo mía. Algunos meses después de terminada la investigación, mientras

preparaba la defensa de mi tesis doctoral, encontré entre las primeras anotaciones sobre el tema, que en un ensayo pionero, "*Sur* o el espíritu y la letra", publicado originalmente en 1971 en la revista *Los libros*, Nicolás Rosa (1987) presentaba una descripción de lo que, recurriendo al Barthes de *El grado cero…*, designaba como la "escritura *Sur*". A pesar del aire de época que impregna de prevenciones ideológicas el análisis, muchas de las conclusiones generales de ese ensayo resultaron fecundas y estimulantes para avanzar en lo que me interesaba. A tal punto, que no me parecería del todo improbable que en "Literatura y humanismo", el primer capítulo de este libro, estuviese retomado el objetivo principal del ensayo de Rosa. Este capítulo presenta una caracterización de la moral literaria dominante en la primera década de *Sur*, a partir de la serie de valores y signos que la definieron. Los escritores más representativos de la revista fundaron sus juicios estéticos en esa suerte de *humanismo difuso y general,* vinculado a los existencialismos cristianos, que signó una fracción importante del pensamiento francés entre la primera y la segunda guerra mundial.[2] Se trata de una línea de pensamiento que encontró una vía de ingreso privilegiada en las páginas de la revista y cuya incidencia en la literatura argentina del siglo XX se proyectó más allá de los escritores de *Sur*.

La pregunta acerca de la función del escritor y del arte en general, pregunta que condicionó de manera medular las discusiones en todo el campo cultural argentino en la primera mitad del siglo pasado, encontró para los integrantes de *Sur* una respuesta categórica en la constelación de valores trascendentes, encarnados en las cualidades humanas excepcionales que distinguían al escritor como miembro de una minoría espiritual privilegiada. Hay en la caracterización que propongo del humanismo literario de *Sur* tres núcleos relacionados: en primer término, el vínculo indisociable que esa

moral proclama entre la "persona" y la obra del autor (el sentido y la importancia que la revista le otorga al concepto de "persona humana" deriva principalmente de la centralidad que posee en el personalismo francés); en segundo término, la defensa de la libertad o independencia política del escritor y su compromiso irrenunciable con los altos valores del espíritu y, por último, la adhesión a un modelo expresivo del lenguaje que presupone la existencia de una conciencia espiritual a la que este modelo le provee un medio de manifestación directo. El desarrollo puntual de cada uno de estos núcleos me permitió identificar que el humanismo de *Sur* se afirmó en conflicto con las dos tendencias antagónicas entre las que se debatían los escritores europeos de entreguerras: el aislamiento de los defensores del arte puro ante la crisis mundial, por un lado, y el compromiso directo con causas políticas de izquierda o de derecha, por otro. La reivindicación de los valores humanistas operó en este sentido como una alternativa equidistante de los *efectos deshumanizadores* que los escritores de *Sur* les imputaron a las escuelas de vanguardia y de la *indiferencia hacia los grandes problemas del hombre* que le atribuyeron a las llamadas literaturas de propaganda.

Contra esta moral predominante, particularmente *contra* la centralidad que la novelística de Eduardo Mallea, en tanto expresión inmediata de esta moral, alcanzó en el campo literario porteño, los ensayos, las notas y reseñas de Borges y Bioy Casares proclamaron una definición de la literatura y una poética del relato identificadas con una moral formalista. El alcance que reconozco al calificativo "formalista" retoma el sentido que Sarlo le confirió en su texto inaugural de 1982, con el carácter polémico que Alberto Giordano (2005b) le atribuye en su lectura del texto de Sarlo. De acuerdo con una perspectiva que acerca las intervenciones de Borges a la tradición del ensayo tal como lo definió Theodor Adorno, Giordano afirma que

el formalismo borgeano pone en juego "un sentido menos doctrinario que polémico, incluso provocador" (*Ibíd.*, 36), un sentido que Borges esgrime en condiciones y circunstancias siempre particulares, "menos con el propósito de establecer unívoca o taxativamente qué deben ser la literatura o un género, que con el de impugnar criterios de valoración que, favorecidos por las ideologías culturales de la época, se impusieron como dominantes" (Giordano 2005a, 20). La defensa del valor excluyente de la forma y el artificio que Borges y Bioy Casares emprendieron, junto a otros escritores de *Sur*, entre los que hay que contar a Carlos Mastronardi y a Manuel Peyrou más que a José Bianco y a Silvina Ocampo, según se verá luego, tiene, en el caso de Borges, un alcance provisional y estratégico, orientado no sólo a objetar los juicios establecidos por el humanismo, sino también los criterios propios del nacionalismo dominante en sectores del campo intelectual enfrentados al grupo. El interés exclusivo por el procedimiento y la forma identifica, según lo señaló la crítica,[3] la poética narrativa que la literatura de Bioy Casares define entre *La invención de Morel* (1940) y los cuentos de *La trama celeste* (1948), pero no explica centralmente la fuerza de invención que distingue las ficciones de Borges, ni contiene el sentido o el valor de lo literario que transmiten sus ensayos y reseñas. Si se atiende a los relatos que ambos escriben en estos años, no hay dudas de que Bioy, y no Borges, es el formalista de *Sur*. Aunque en pocas ocasiones dentro de la revista, los juicios de Borges se apartan de la defensa de la especificidad, que los formalistas esgrimen contra la trascendencia estética que proclaman los humanistas, para afirmar, en una dirección heterogénea a la que regula las disputas, la irreductibilidad de la experiencia literaria a cualquier valoración moral –incluso a las valoraciones propias de la moral formalista–. Como intento mostrar en la lectura de su intervención en el debate "Moral y literatura", hay en Borges

un modo radicalmente nuevo de pensar este asunto, un modo afectado por la experiencia de la desaparición del hombre en el lenguaje.

El desarrollo de la idea complementaria, que localiza en la primera mitad de los años cuarenta el período de mayor tensión entre las morales literarias de la revista, se centra en tres acontecimientos claves de ese momento: en 1940, la intervención de Borges en la discusión sobre la novela con el prólogo a *La invención de Morel;* en 1942, el "Desagravio a Borges" que *Sur* organiza y publica en el número 94, cuando *El jardín de senderos que se bifurcan* no obtiene el Premio Nacional de Literatura correspondiente al trienio 1939-1941; y en 1945, el debate "Moral y literatura", también organizado por la revista y publicado en el número 126, en el que participan, con excepción de Mallea, la mayoría de sus miembros más importantes. En el primer caso, vuelvo sobre una discusión revisada por la crítica con el propósito de señalar algunos aspectos todavía inadvertidos, que resultan oportunos para fundamentar de un modo más preciso las divergencias de Borges con Mallea. Analizada en el marco del debate de la revista, la ofensiva borgeana contra la "novela psicológica" se presenta menos interesada en confrontar con las tesis que José Ortega y Gasset presentó en "Ideas sobre la novela" del año 1925 (muchas de las cuales se revelan próximas a las postulaciones de Borges) que en valerse de una versión simplificada de las mismas para cuestionar en forma indirecta esa variante elemental de la "novela de personajes", propia de Mallea. La lectura del desagravio, un episodio sobre el que, por distintos motivos ni los críticos de la revista ni los de Borges manifestaron demasiado interés, muestra el reconocimiento ambivalente que, contra las imputaciones del nacionalismo, la mayoría de los miembros de *Sur* le tributan a Borges.[4] Con excepción de sus amigos personales y de sus seguidores en la revista (quienes, por lo general, limitan

sus intervenciones a ironizar sobre el fallo de la Comisión Nacional de Cultura), el resto de los participantes defiende la legitimidad institucional de Borges en la cultura nacional, a partir de pautas de valoración que tienden indirectamente a corregir los criterios formalistas con los que se identifican sus posiciones. Las voces más moderadas responden a los cargos de "deshumanizada" y "antiargentina" (cargos que, en otra ocasión y bajo otras circunstancias, ellas mismas suscribirían), apelando a una lectura trascendente de sus temas metafísicos y a una interpretación estilística de sus cualidades expresivas. Las voces más reticentes no se esfuerzan por disimular sus reparos a la falta de vitalidad y a la gratuidad formal y retórica que caracterizaría estas ficciones. Mientras la intervención de Borges en la polémica sobre la novela expone sus diferencias con las valoraciones predominantes en *Sur*, el desagravio testimonia, de manera más o menos explícita, según los participantes de que se trate, las reservas humanistas con que la revista le tributa el mayor de los reconocimientos.

La lectura de ambos acontecimientos permite revisar la generalización en que suele incurrir la crítica especializada, sobre todo la más reciente, al afirmar que en la década del cuarenta "*Sur* fue la revista de Borges" (Pasternac 2002, 233). Estos estudios asocian, de un modo algo mecánico, la disminución de colaboraciones de Mallea al notable incremento que tienen las de Borges. Sintetizando en conclusiones esquemáticas fenómenos complejos, que King supo evaluar como procesos dinámicos, leen las transformaciones que se producen en el dominio literario de la revista como la simple sustitución del "modelo Mallea" por el "nuevo paradigma" impulsado por Borges (Calomarde 2004, 286). En disidencia con esas interpretaciones, el comentario y la evaluación que, a modo de cierre de esta primera parte, propongo del debate "Moral y literatura", un debate cuya relevancia pasó prácticamente

inadvertida para los especialistas, sostiene, por un lado, que la declinación del predominio de Mallea obedece tanto, o quizás menos, a las estrategias de desplazamiento que Borges dispone en su contra que a la insistencia con que, inmune a los cambios operados en muchos de los más conspicuos colaboradores de *Sur*, el novelista sigue reivindicando una concepción espontaneísta de la literatura, en tanto directa manifestación de los problemas esenciales del hombre. Por otro, afirma que el incremento de las colaboraciones de Borges y su ascenso en la revista se realizan en el marco del controvertido y parcial reconocimiento que sus integrantes le brindan a alguno de los valores que defienden sus ensayos, notas y reseñas, y de un total desconocimiento de la diferencia cualitativa que su literatura introduce no sólo en *Sur*. Por razones radicalmente heterogéneas, tanto Mallea como Borges quedan al margen del amplio acuerdo de base que la mayoría de los escritores de la revista suscriben en "Moral y literatura". En sintonía con la revalorización de las virtudes retóricas de la forma, que los escritores europeos de distintas tendencias, especialmente franceses, impulsan contra la llamada "crisis del lenguaje" desencadenada por el simbolismo y prolongada por las escuelas de vanguardias, los integrantes de *Sur* coinciden en defender la complementariedad entre forma y contenido, como un modo privilegiado de restablecer los vínculos entre moral y literatura. En el marco de este acuerdo, la literatura que José Bianco publica en *Sur* desde mediados de los años treinta resulta la más representativa de los intereses estéticos que predominan en la revista durante la década posterior. Las conclusiones derivadas del examen general del debate literario, y fundamentalmente del análisis de "Moral y literatura", desarticularon el mapa de la revista mientras me dejaron vislumbrar un nuevo ordenamiento.

La segunda parte del libro trata de argumentar esa desarticulación a partir de la lectura interpretativa de los inicios de José Bianco y Silvina Ocampo. Los modos completamente divergentes en que estos escritores respondieron a las intimaciones de las morales literarias de la revista decidieron las distintas orientaciones que tuvieron sus obras narrativas. Mientras la de Bianco realizó una suerte de *movimiento centrípeto* hacia *Sur* y se integró en la dirección conciliatoria en que se había establecido el acuerdo de "Moral y literatura", la narrativa de Silvina Ocampo se dejó llevar por un *impulso centrífugo* que abrió, a fuerza de indiferencia más que por deliberación, una perspectiva heterogénea a las determinaciones de *Sur*. La hipótesis que organiza la lectura de Bianco retoma y sitúa en el contexto de las tensiones que atraviesan la revista una de las ideas principales de Prieto Taboada (1986), la que sostiene que los ensayos y narraciones de Bianco reúnen dos concepciones distintas de la literatura, una humanista y referencial y otra interesada en la especificidad de los procedimientos. El desarrollo de esta hipótesis se resuelve en tres momentos: en el primero, me detengo en un conjunto de artículos que Bianco publica en el diario *La Nación*, desde principio de los años treinta y durante los años en que se inicia su participación en *Sur*. Se trata de un corpus pequeño en el que se advierte con claridad el cariz moral que adoptan sus preocupaciones intelectuales en ese momento y en el que se anticipa el acuerdo que lo acercará a la revista. En el segundo, me ocupo de sus dos colaboraciones iniciales en *Sur*: el comentario sobre una novela póstuma de Leo Ferrero, que publica en 1935, y el extenso artículo sobre las últimas obras de Mallea, que aparece al año siguiente. Por último, evalúo e interpreto el recorrido narrativo que va desde *La pequeña Gyaros* de 1932, pasa por "Siete años", un relato extenso que publicó en *Sur* 14 y 15 (noviembre y diciembre de 1935) y se cierra en "Sombras suele

vestir" (1941) y *Las ratas* (1943). Como ocurrió también con los artículos de *La Nación*, y con la mayoría de las notas y reseñas que publicó antes de los años cuarenta en la revista *Nosotros* y en *El Hogar*, Bianco no incluyó los primeros ensayos de *Sur* ni los relatos anteriores a esos años en ninguna de sus antologías posteriores. La lectura de estos materiales, desatendidos hasta el momento, permite reponer una imagen de escritor más compleja que la que construyó Borges en la reseña a *Las ratas*, y con la que el propio Bianco quiso que se lo identificara desde entonces. El hecho de ser un narrador poco leído hasta la segunda mitad de los años setenta, revisitado a partir del interés en el análisis del relato y los géneros narrativos, lo ayudó a cumplir esta aspiración.

Silvina Ocampo abrió una alternativa suplementaria al antagonismo entre las morales literarias de *Sur*; su singularidad dejó en suspenso los criterios dominantes en la revista e inventó valores nuevos. De allí que el paralelismo que establezco entre ella y Bianco resulte necesariamente un paralelismo *asimétrico*, *desigual* e, incluso, *anómalo*. Parafraseando una distinción de Noé Jitrik (2004, 632), agregaría que así como la obra de Bianco es, en cierto modo, el resultado de las distintas perspectivas que *Sur* "congregó", la de Ocampo es una de las narrativas más excepcionales que se "desencadenó" en la revista. A esta excepcionalidad responde el desconcierto con que los lectores contemporáneos recibieron su primer libro. La lectura que presento de esta narrativa se inicia con el análisis de la conocida reseña que Victoria Ocampo escribió en *Sur* cuando se publicó *Viaje olvidado* (1937). A partir de ese análisis propongo una revisión de esos cuentos y desde allí evalúo *Autobiografía de Irene* como un desvío y debilitamiento de la búsqueda inmanente que impulsó esta obra en los comienzos. El interés en la reseña de Victoria remite a dos razones diferentes y encontradas. Por un lado, al hecho de que con ella se

inaugura una tradición interpretativa que identifica los primeros cuentos de Silvina con una manifestación embrionaria e imperfecta de lo que su narrativa desarrollará más adelante –el comentario de Oscar Bietti, aparecido en la revista *Nosotros* a pocos meses del de Victoria, es el segundo eslabón de esta línea que se extiende, con matices, hasta los críticos contemporáneos–. Por otro, a la certeza de que esta nota localiza y transmite, de un modo involuntario e imprevisto, el efecto de perplejidad que caracteriza a *Viaje olvidado*. La acertada analogía que, más allá de sus intenciones admonitorias, Victoria registra entre infancia, sueño y relato anticipa la idea de que una voz incierta e impersonal narra este libro. Sobre esta idea, que perfilo a partir del concepto de "voz narrativa" propuesto por Maurice Blanchot (1991b), se articula mi relectura de Silvina Ocampo. Si los mejores relatos de Bianco se explican a partir de los valores complementarios enfrentados en el debate de la revista, la narrativa de Ocampo, la que, antes y después de *Autobiografía de Irene*, se revela como una de las más impares de la literatura argentina, se desprende de las circunstancias que ese contexto le impone y lo delimita como un contexto insuficiente para explicar su excepcionalidad. En ese extenso arco de posibilidades heterogéneas que se abre entre lo que la revista *Sur* "congregó" y lo que se "desencadenó" en ella, un arco cuyos extremos podrían ubicarse entre la confianza en la personalidad espiritual de los escritores que profesó Victoria Ocampo y la discreta afirmación de la impersonalidad de la escritura en los cuentos de Silvina Ocampo, reside la complejidad y la riqueza de una revista que, como advirtió Francine Masiello (1985, 30), fue el *forum* literario más significativo de la Argentina en la primera mitad del siglo.

Notas

[1] Para el desarrollo interpretativo de estas ideas en el contexto general de la obra de Roland Barthes, consultar Giordano (1995).

[2] En su conferencia "Los fines del hombre", Jacques Derrida (1989) establece que el humanismo era en ese momento "una especie de suelo común de los existencialismos, cristianos o ateos, de la filosofía espiritualista o no, de los valores, de los personalismos de derecha o de izquierda, del marxismo de estilo de clásico." (1989, 153). Sitúa además la falta de interrogación sobre la historia del concepto de "hombre" que signó la filosofía francesa en esos años. "Aunque el tema de la historia está muy presente en el discurso de esta época, se practica poco la historia de los conceptos; y, por ejemplo, la historia del concepto de hombre no es interrogada nunca. Todo ocurre como si el signo 'hombre' no tuviera ningún origen, ningún límite histórico, cultural o lingüístico" (1989, 152). Para una interpretación congruente con la de Derrida, ver Foucault (1999).

[3] Ver Rest (1978), Pezzoni (1986d) y Dámaso Martínez (1980-1986 y 2004)

[4] Con excepción del parágrafo que María Luisa Bastos le dedica en el capítulo "Borges en *Sur*", del clásico *Borges ante la crítica* (1974), son muy pocos los especialistas en Borges que se detienen a leer el desagravio, probablemente debido a que las intervenciones que lo componen no agregan demasiado a la interpretación de su literatura. Por su parte, los críticos de la revista, incluso los más recientes, siguieron reivindicando este dossier como un reconocimiento temprano de las calidades literarias de Borges. En algún sentido, esta reivindicación prolonga todavía el reproche que Victoria Ocampo le hizo a Borges en distintas oportunidades, cuando, frente a sus críticas a *Sur*, Ocampo le recordaba haberlo reconocido y defendido desde muy temprano.

Morales literarias en tensión
(*Sur* 1935-1945)

I . Literatura y humanismo

El escrúpulo del alma

> "Mallea, iniciador de *Sur* y de Torre, secretario, ocupaban un lugar mucho más importante que el de simples consejeros: juntos hacíamos la revista."
>
> Victoria Ocampo

A mediados de los años treinta, la incorporación a *Sur* de colaboradores europeos interesados en difundir el debate político internacional contribuyó a que el tema de la responsabilidad de las minorías intelectuales en el mantenimiento de la cultura se consolidara como un asunto central en las páginas de la revista. La preocupación por el papel de las élites en un presente amenazado por el avance de las masas y las ideologías autoritarias fue el tópico principal a partir del que los miembros del consejo argentino y sus colaboradores más próximos reformularon esta discusión conforme a una estrategia que consistió en limar sus aristas más politizadas y en colocar la crítica a los totalitarismos en el registro de una "defensa de la cultura".[1] Esta reformulación capturó la cuestión ideológica en la esfera estética y determinó de un modo concomitante que los problemas relativos a esta esfera se vieran condicionados por la lógica propia de la contienda política, entendida ésta, en un sentido amplio, como una toma de posición ineludible en el marco de un conflicto específico. Al igual que para tantos otros intelectuales argentinos y europeos de este período, para *Sur*, el asunto

central a considerar en el dominio estético, asunto en torno del que se ordenaron todos los demás, fue definir cuál debía ser la función del escritor y de la literatura, cuáles sus relaciones con la sociedad y el poder político, en un contexto cada vez más dominado por el dilema entre fascismo y comunismo.

Las primeras respuestas a esta cuestión que dieron los integrantes argentinos de la revista aparecieron, como anticipó Gramuglio (1986, 36), en el número 11, de agosto de 1935, inmediatamente después de la publicación del artículo de Aldous Huxley, "Naturaleza y límite de la influencia de los escritores".[2] Con las diferencias y los estilos propios de cada colaborador, estas respuestas pueden leerse, como adelanté en la Introducción, como un posicionamiento compartido frente a dos actitudes para ellos cuestionables en que incurren los escritores de ese momento. Por un lado, el aislamiento y la indiferencia ante la crisis mundial en que persisten quienes reivindican los derechos de la creación pura y, por otro, la adhesión o el compromiso directo a una determinada causa política, de izquierda o de derecha, a la que suscriben otros. En "La mujer y su expresión", el ensayo que *Sur* publica seguido al texto de Huxley, Ocampo advierte, sin dejar de manifestar su reconocimiento y gratitud hacia los artistas, sobre la importancia de que los escritores asuman una responsabilidad moral frente a lo que está ocurriendo.

> "En este momento de la historia que nos es dado vivir –escribe– asistimos a un debilitamiento del poder de los artistas. Se diría que en el período actual el mundo tiene más necesidad de héroes o de santos que de estetas. Por todos lados se acentúa esa tentación de la santidad, fatal, parecería, a la perfección del objeto" (Ocampo 1935d, 32).

Algunos párrafos antes había explicado en qué consistía la distinción entre ambos.

"Lo que diferencia principalmente a los grandes artistas de los grandes santos (aparte de otras diferencias) es que los artistas se esfuerzan en poner la perfección en una obra que les es exterior, por consiguiente fuera de sus vidas, mientras que los santos se esfuerzan en ponerla en una obra que les es interior y que no puede por tanto apartarse de sus vidas. El artista trata de crear la perfección fuera de sí mismo, el santo en sí mismo" (*Idem*).

La distinción, a la que Ocampo vuelve con frecuencia en muchos ensayos de estos años (1937b, 1940,1945e), retoma la visión clerical del hombre de letras que Thomas Carlyle había presentado en sus conferencias de 1840 y cuya tradición se remonta a mediados del siglo XVIII.[3] Para Carlyle, en todo verdadero hombre de letras hay siempre una santidad. En tanto héroe, el escritor vive en la esfera de la Verdad, Divina y Eterna, que existe siempre invisible para la mayoría sometida a lo Temporal y Trivial (las mayúsculas son de Carlyle). Todo su ser proclama con sus actos y sus palabras la pertenencia a esta esfera y es justamente esta profunda comunión entre su vida y su obra la que otorga legitimidad a su prédica. De allí que, siguiendo sus enseñanzas, Ocampo sostenga que mientras el artista no compromete sus calidades humanas en su obra, en tanto su propósito es alcanzar la belleza en el objeto, el santo, en cambio, convierte en obra su propia vida, ofreciendo sus acciones y experiencias vitales como sustento inmediato de sus palabras.

"Sólo los santos –y sin excepción– valen tanto como sus obras, pues si no hay perfecto acuerdo entre lo que predican, lo que escriben (si escriben) y sus actos, su conducta, dejan automáticamente de ser santos. Con los artistas y los escritores –en estos últimos, la sonoridad de las frases, la combinación de las palabras llega a hacerse a menudo más importante que el pensamiento expresado– no ocurre lo mismo" (Ocampo 1945e, 13).

La misma conjunción fundamental entre la persona del creador y su obra distingue las figuras del *escritor agonista* y del *escritor espectador* que Mallea (1935b) postula en el número siguiente de la revista. En un registro acorde con el léxico existencialista, Mallea sostiene que mientras el *escritor espectador* es aquél que antepone los esfuerzos de su obra a sus experiencias existenciales, el *escritor agonista,* en cambio, es el que realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia. Como el santo o el héroe, el *escritor agonista* encarna el tipo de naturaleza moral que requieren los acontecimientos del momento y su tarea reside en lo que Mallea define como un acto de *participación creadora*. Esto es, un modo de intervención basado en el testimonio directo y dramático del autor. A distancia del ensimismamiento creador que limita el ejercicio literario a los gratuitos juegos de estilo o a la búsqueda de la perfección formal, así como también de la acción política directa que deforma la tarea específica del escritor obligándolo a suscribir dogmatismos estrechos, la *participación creadora* reclama que el autor comunique, en toda ocasión y sin demora, con la urgencia propia de los tiempos que corren, las preocupaciones y sobresaltos por los que atraviesa su espíritu convulsionado. Escribiendo "precipitadamente, según el ritmo de su conflicto profundo", el creador cumple con la responsabilidad y el compromiso éticos que su misión le impone: es "el intelecto en acción, [son] las fuerzas espirituales con voz" (*Ibíd.*, 16) las que hablan a través suyo, no sólo para manifestar la angustia que le provoca el rumbo de desconcierto y pesimismo por el que transita la civilización, sino también para anunciar los datos que harán posible que este rumbo se rectifique. En su doble rol de *testigo* y *profeta*, el escritor está llamado a luchar por el restablecimiento y la preservación de los valores superiores y no debe por tanto ceder a las verdades parciales y provisorias que le dictan los manda-

mientos políticos de turno –tal la conocida "traición de los intelectuales", que Julien Benda denuncia a fines de los años veinte y que alcanza gran notoriedad en *Sur* durante las dos décadas siguientes–. "La diferencia entre el escritor y el político –afirma Mallea en su discurso al XIV Congreso Internacional de los Pen Clubs– consiste precisamente en que el primero comprende el universo y el segundo un sistema parcial de acciones y reacciones. [...] Es el escrúpulo del alma lo que veda al hombre formar partido contra los otros hombres, y si el escritor ha de salvarse por algo es por lo íntegro, por lo verdadero, por lo permanente de ese escrúpulo" (AA.VV. 1937, 52).

La defensa de la independencia del escritor, su compromiso con los altos valores universales, irreductibles a los condicionamientos partidarios, constituye un fuerte punto de convergencia entre los principales colaboradores de la revista. Así se lee en el tan citado editorial "Posición de Sur" que aparece en el número 35 como respuesta directa a los ataques recibidos desde la revista *Criterio.*[4]

> "No nos interesa la cosa política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestra voz. Esta revista no tiene color político, como no sea el color que impone a su inteligencia la defensa honrada de esos principios, de esos fundamentos" (*Sur* 1937, 7-8).

Como señala John King (1989, 81), si bien distintas fuentes de pensamiento dotaron de sustento intelectual a esta postura –*La traición de los intelectuales* de Julien Benda y *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset resultaron sin dudas decisivas y sus propuestas circularon con insistencia en los "Debates sociológicos" de la revista– una de las más importantes fue la corriente de ideas proveniente de movimientos europeos católicos no ortodoxos, como el humanismo integral

de Jacques Maritain y el personalismo de Emmanuel Mounier, que desde principios de la década del treinta se expresaron en las páginas de la revista *Esprit*.[5] Muchos de los colaboradores de *Esprit* publicaron en *Sur* y ejercieron una influencia sensible, aunque matizada, en Victoria Ocampo, desde luego, pero también en Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, por mencionar sólo algunos de los nombres más representativos de este momento. En julio de 1936, pocos meses antes de que Jacques Maritain llegase a Buenos Aires, invitado como miembro de la delegación francesa al XIV Congreso Internacional de los Pen Clubs, *Sur* publica su "Carta sobre la independencia", un extenso texto doctrinario, antecedente directo de su célebre *Humanismo Integral,* en el que el escritor defiende la no intervención de los filósofos (término que, como sostiene Pasternac, podría en este caso intercambiarse por el de "intelectuales") en las luchas partidarias en nombre de valores correlativos a su autonomía.

> "El filósofo sólo es útil en algo, entre los hombres, cuando no deja de ser un filósofo. Pero seguir siendo filósofo y obrar como tal, obliga a mantener en todas partes la libertad de la filosofía y, en especial, de afirmar, oportuna e inoportunamente, la independencia del filósofo con respecto a los partidos, cualesquiera que éstos sean. De izquierda o derecha: a ninguno pertenezco. *La independencia del filósofo la exige la propia naturaleza de un conocimiento que es de por sí una sabiduría* [...]" (Maritain 1936a, 56. El subrayado es mío).

Esta posición es la que expone también en el congreso de los Pen Clubs y sobre la que insistirá en la conferencia que *Sur* le organiza al mes siguiente y publica en el número 27.[6] En esta conferencia, Maritain retoma especialmente su propuesta de crear "formaciones políticas de inspiración cristiana", que redescubran "los lazos vivos entre la política y lo espiritual, entre la política y la moral", y que animen "una actividad política con finalidades y especificaciones propias y surgidas de

iniciativas totalmente laicas" (1936b, 28-29). Una propuesta atractiva para los intereses de *Sur*, sustentada en el principio general que nuclea a las distintas corrientes personalistas, más allá de sus diferencias puntuales: me refiero a la importancia capital que todos atribuyen al concepto de "persona humana", entendido como una categoría de índole espiritual.

"La idea de la persona humana y de la dignidad de la persona humana y de su vocación espiritual –escribe Maritain– tendrían ahí [en las formaciones que propone] el lugar que en otras doctrinas políticas está ocupado por la idea de clase, de nación, de raza" (*Idem*).

La alusión negativa a las pasiones seculares impugnadas por Benda advierte sobre el acuerdo que los personalistas mantienen en este punto con sus teorizaciones.

A pesar de la distancia ideológica que en otros aspectos los separa de Benda, Maritain y sus seguidores participan del "modelo normativo del intelectual verdadero" (Altamirano 2007, 40) que inaugura el manifiesto contra la traición de los *clercs*. Como para Benda, para los personalistas que *Sur* admira y en quienes identifica una alternativa equidistante de los extremos simétricos del comunismo y el fascismo, los escritores deben cumplir una función que no persigue fines prácticos inmediatos sino que es siempre trascendente y de orden moral: deben abstenerse de actuar en la arena pública a menos que su actuación se encuentre motivada por la defensa de principios eternos e indeclinables.

"A mi modo de ver –afirma Maritain, durante el Congreso de los Pen Clubs– Benda tiene razón de defender la primacía de los valores contemplativos. Nosotros no debiéramos olvidar esto cuando hablamos de la función social del escritor. [...] una función que no es la de servir a los hombres y todavía menos al Estado, ya sea un Estado despótico o un Estado generoso, capaz en oportunidades de la clemencia de Augusto, sino de llevar los hombres a servir a lo que vale más que ellos y a lo mejor de ellos: la verdad, es decir, la verdad filosófica o la verdad poética, la belleza, las

cosas del espíritu, un mundo de cosas inútiles (y es así, si ustedes quieren, cómo el escritor sirve a los hombres). Y es por esto que la función social del escritor es esencialmente una función de libertad y de juicio libre de las realidades temporales en sí mismo [...]" (AA.VV. 1937, 134).

Esta "función de libertad", que es en realidad una "misión" en tanto implica el ejercicio de un poder espiritual (Altamirano 2007, 32), no se legitima para Benda y Maritain en el reconocimiento de los mismos valores, pero se define sí en el horizonte de una perspectiva y un diagnóstico compartidos. Mientras para el primero se trata de salvaguardar los ideales abstractos de la justicia y la verdad universales, para el segundo, la tarea consiste en el resguardo y el restablecimiento del valor espiritual de la "persona humana". En ambos casos se invoca un orden supremo e inmutable, de naturaleza plenamente especulativa, que opera como fundamento esencial de una humanidad amenazada por el progreso acelerado de los totalitarismos políticos y la masificación de la cultura.

En el plano literario, que es el que me interesa caracterizar en particular, la llamada "literatura de propaganda" constituye la expresión más directa y representativa de esa adhesión de los escritores a las ortodoxias partidarias que Benda y Maritan denuncian y combaten.[7] Un conocido artículo de Guillermo de Torre, "Literatura individual frente a literatura dirigida", publicado en el número 30 de *Sur* (marzo 1937), presenta este asunto (que reaparece con insistencia en las entradas de la sección "Calendario" y en algunos de los "Debates Sociológicos") y ofrece en detalle los argumentos que, en líneas generales, reúnen a los miembros de *Sur*. El artículo sitúa la discusión entre el arte independiente y el arte al servicio de las causas políticas, una discusión a la que considera "la polémica esencial de nuestro tiempo", en el contexto específico de la disputa entre los representantes máximos del movimiento surrealista. De Torre impugna la adhesión de Louis Aragón al comu-

nismo francés, criticando con dureza el "abandono de sí mismo" a que lo conduce el acatamiento de las consignas soviéticas. La obediencia a los dictados del realismo socialista transformaría sus últimas novelas en "un instrumento de propaganda" que en lo sustancial no diferiría de las manifestaciones literarias de sus adversarios políticos, los escritores partidarios del régimen fascista.[8] "Frente a la *dejación de sí mismo* que actitudes a lo Aragón significan, la de André Breton ha de parecernos, sin dudas, más leal, clarividente y centrada" (de Torre 1937a, 96). El autor de *Position politique du surréalisme* encarnaría la situación de aquellos escritores que, negándose a renunciar a "lo inmanente de su ser", luchan de un modo rotundo por la defensa de "la soberanía del espíritu". Junto a otros testimonios intelectuales, las decepcionadas declaraciones de André Gide en su *Retour de l'U.R.S.S.* corroboran, para de Torre, el acierto de esta posición. Su libro, subraya, "produce la impresión de ser el primero totalmente sincero –es decir, sin arreglos piadosos de partidario, sin desfiguraciones grotescas de enemigo– sobre Rusia. Tenía que ser así porque Gide es la sinceridad personificada" (*Ibíd.,* 101). Como la de Breton, su actitud manifestaría la lucidez crítica, el perpetuo disconformismo, que caracteriza a los espíritus libres. La reivindicación de la personalidad del escritor como garantía de un arte independiente, la exaltación "del individualismo a ultranza, de[l] escritor como privilegiada conciencia irreductible que tiñe con su coloración ética y estética la aprehensión del mundo" (Panesi 2000, 55), resulta el valor principal que los miembros de *Sur* oponen a la sistemática voluntad de control y de unificación de las conciencias que caracteriza la literatura de propaganda. La "defensa de la cultura" como una actividad superior del espíritu se liga en este sentido de un modo perentorio a la "defensa de la persona humana" en tanto garantía de libertad espiritual.

Al año siguiente de este artículo, y a pocos meses del estallido de la Segunda Guerra, la revista publica, por iniciativa de Eduardo Mallea y Carlos Alberto Erro, un número dedicado en su cuerpo principal a la "Defensa de la inteligencia" (*Sur* 46, julio 1938).[9] Las colaboraciones que lo integran pertenecen a intelectuales argentinos y europeos, en su amplia mayoría, de filiación liberal o personalista. Con divergencias tácitas y explícitas, que la lectura de Pasternac (2002, 21-53) analiza con exhaustividad, todos sin excepción suscriben la idea de que la tarea de los intelectuales debe permanecer, al margen de las imposiciones políticas, en el terreno de los más altos valores esenciales. El ensayo de Mallea, "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo", un ensayo que prolonga sus tesis anteriores en un estilo igualmente abstracto y ampuloso, insiste en la necesidad de que la actividad artística e intelectual se transforme en lo que ahora denomina una *ética creadora*, una *moral combatiente*. La exigencia decisiva de esta transformación sigue siendo el compromiso existencial del escritor: el desarrollo de lo que, probablemente influido por Nicolás Berdiaeff, Mallea denomina la "vocación de humanidad" del escritor. Así como, para Berdiaeff, los intelectuales deben tener "vocación social" y "servir a la justicia por medio del pensamiento libre y de la creación" (en AA.VV. 1938, 17), para Mallea, los escritores deben manifestar su "vocación de humanidad" mediante un "compromiso de espíritu y cuerpo" con su tarea (1938a, 26).[10]

"Lo que sirve –afirma Mallea, especificando la forma que para él debe adoptar el compromiso espiritual– es que el artista [...] produzca la expresión total de una *persona*, o sea de un estado personalmente dramático y no sólo intelectualmente dramático [...]" (1938a, 32).

Su conclusión, podría decirse, repite en clave personalista uno de los argumentos centrales de de Torre en "Literatura

individual frente a literatura dirigida": la necesidad de que, ante el progreso de las ideologías ("pensamientos sin universalidad", los denomina Mallea), la *persona* del escritor se haga presente en la obra. Dos meses antes, en el número 44 de *Sur*, el mismo de Torre había publicado ya "La revolución espiritual y el movimiento personalista", un artículo extenso y documentado, en el que sintetizaba las líneas directrices de esta doctrina y adhería a su carácter renovador tanto en el plano filosófico como en el intelectual y literario.

"En vísperas de una hecatombe multiplicada, a las puertas del Apocalipsis, –escribe de Torre (1938, 64) con una vehemencia que lo acerca a Mallea– reconozcamos que el personalismo habrá sido la última tentativa intelectual de salvación. Y auguremos que quizá pueda ser la reserva para reconstruir lo que quede en el mañana poscatastrófico. Por el momento –superando todas las objeciones–, su descalificación de los extremos, su afirmación del Espíritu frente a los poderes brutales, resuena como una última apelación, no ya a la cordura, sino a lo que está por encima de todo: la dignidad inalienable de la persona humana".

La celebración de la personalidad

La presencia del "hombre-autor" (Mallea 1935b, 10) en la obra funciona como testimonio inmediato de la independencia política del escritor, de su compromiso espiritual y libertad creadora, y constituye el valor central de la moral literaria humanista a la que adhieren, en el marco del intenso debate de ideas de estos años, los miembros principales de *Sur*. Definida la tarea del escritor en términos de una acción moral eminente e indelegable, la literatura es valorada ante todo como el ámbito en el que el autor *expresa* al *hombre* que es más allá de su condición de *artista*. "La vida del hombre está en la obra; la obra e[s] una traducción del hombre", afirma Ocampo (1956, 206), en la misma dirección en la que Mallea escribe "La per-

sona del autor vive hoy más que nunca en su creación" (1935b, 25). Para ambos, la obra literaria es siempre una prolongación del yo de su autor, de sus calidades humanas y espirituales. Lo que importa en ella, y la dota de una grandeza moral que está más allá del puro mérito literario, es el vínculo inmediato que entabla con su creador. Se trata, para decirlo con los términos en que Ocampo lo presenta en "Emily Brontë (Terra incognita)" (1938), de que el autor forme un bloque con lo que escribe, de que se pase del autor a la obra, de la obra al autor, sin dar tumbos. El ensayo introduce una diferencia entre dos tipos de obras literarias que, en cierta medida, repite su distinción entre artistas y santos. Según Ocampo, los escritores producen "dos especies de obras, de acuerdo con su naturaleza, con las circunstancias de su vida: unas son compensatorias, las otras son complementarias". En el caso de las primeras, el artista escribe lo que, por una u otra razón, es incapaz de vivir. La belleza que su obra comunica es de orden compensador: "se produce fuera de él por no poder realizarse en él". El ejemplo más representativo sería el de la poesía de Anna de Noailles.

> "Los poemas de Anna de Noailles –afirma Ocampo (1938, 12)– están llenos de sol, de flores, de frutas, de legumbres, de aire. Anna de Noailles quería apasionadamente estas cosas, pero no las vivía. Poseía una fuerza inmensa para imaginarlas y una incapacidad casi física para tocarlas, para entrar en contacto con ellas. [...] la poeta que escribía y la mujer con quien uno se encontraba parecían dos seres diferentes. Imposible representarse a Anna-poeta fuera de la naturaleza, fuera de los jardines olorosos y verdes. Imposible representarse a Anna-mujer fuera de un cuarto herméticamente cerrado, de su media luz, y de su diván."

Su vida y su obra estaban divorciadas, parecían desarrollarse en planos opuestos. Las obras de Colette y de Virginia Woolf presentan, por el contrario, un carácter complementario: ellas forman una unidad con su obra, sus obras expresan

sus vidas. De allí que, para Ocampo, oír a Virginia Woolf sea "leer una de las páginas más brillantes de *Orlando*".

Las grandes obras, las que pertenecen al patrimonio general de la humanidad (y cuyos originales, como el de *The Mint*, de Lawrence, deben protegerse de las atrocidades del momento) son justamente las que escriben aquéllos a quienes la coherencia entre acción y pensamiento, entre vida y literatura, los acerca al ideal de santidad y los transforma en auténticos modelos a seguir.

"[...] las páginas de *Wuthering Heights* y de los *Seven pillars of wisdom* –escribe Ocampo (1940, 32)–, además de su valor literario, están apoyadas en algo que les da otra dimensión, de la que estamos muy sedientos. Lo mismo que Shakespeare –genio único– es la vida, Emily Brontë y T.E. Lawrence son, cada uno a su manera, *una actitud ante la vida,* y tienen cualidades heroicas que los hacen en cierto modo ejemplares y los convierten en arquetipos".

Esta apelación al valor arquetípico de los autores, sobre la que Ocampo vuelve en varias ocasiones, pone de manifiesto la influencia que ejerce sobre su pensamiento la teoría de los modelos de Max Scheler, que ella conocía seguramente a través de Ortega, quien no sólo se ocupó de difundir las ideas del filósofo alemán desde la *Revista de Occidente* sino que además publicó en la editorial homónima las primeras traducciones de sus libros al español. En *Modelos y jefes. El santo, el genio y el héroe*, Scheler clasifica a los grandes hombres de la historia a partir de cinco tipos paradigmáticos, entre los que se cuentan los consignados en el título del volumen. Mientras el santo, portador de los valores religiosos, se define, en un sentido congruente con el que leemos en Ocampo, por la coincidencia entre *ser, obra y acción* e imparte su autoridad a través de su presencia directa, sin necesidad de recurrir a un símbolo material, el genio, en cambio, expresión de los valores del espíritu, requiere siempre de la obra para proyectar su influencia.

El genio es el hombre que crea una obra "original" y "ejemplar", sin valerse de reglas preestablecidas. Las cualidades sustanciales de su obra provienen, justamente, de "la individualidad espiritual de la personalidad que la creó" (Scheler 1961, 59). Probablemente esta idea de la genialidad, que hace de la naturaleza espiritual del artista (para Scheler, el artista es una de las tres variantes del genio) el origen principal del valor de la obra, haya contribuido a que Ocampo sostuviera que el autor de un libro excepcionalmente bello y singular es con frecuencia el *autor de una vida* singularmente excepcional y ardiente (el subrayado es de Ocampo).

Aunque reconoce que, como le ocurre a Orlando, el personaje de Virginia Woolf, el culto de los grandes artistas puede exponer al lector a profundas decepciones dado que muchos de ellos suelen ser personas falibles, lo cierto es que Ocampo no elige ocuparse de autores que, habiendo escrito obras perfectas en sí mismas, presentan vidas reprochables o simplemente desdeñables.[11] Sus lecturas avanzan siempre de la vida a la obra, de una vida singular, de un temperamento o una alma notables, a una obra igualmente única, en la que el drama vital del escritor, sus preocupaciones esenciales, se manifiestan siempre en primer plano.[12] "El hombre que murió (D. H. Lawrence)" (1932), "Virginia Woolf, Orlando y Cía" (1937b) y "Emily Brontë (Terra incognita)" (1938), sus más logrados ensayos de estos años, son ejemplos elocuentes de esta perspectiva. En *Supremacía del alma y de la sangre*, cuando lo que le interesa es presentar a Ricardo Güiraldes al público europeo, Ocampo escribe:

> "No pretendo, en modo alguno, hacer la crítica literaria de su obra. De no haber escrito Ricardo Güiraldes, habría deplorado amargamente no tener este pretexto para hablarles de él. Pues, en él, el ser humano era más rico que la obra. Y debo confesar que lo que más me llega en el hombre es precisamente su humanidad, su calidad de humanidad, esta

calidad que se comunica a todo lo que el hombre hace, a sus libros, si los escribe y si el don de expresión le ha tocado en suerte. Para mí, el hombre es, ante todo, eso: un ser humano. No es ni un escritor, ni un carpintero, ni un sabio, ni un soldado. *Es también* estas cosas. Pero lo que me importa es el ser que se encuentra tras la pluma, el cepillo, la probeta, el uniforme, y cómo este ser humano se transparentará en los gestos, el trabajo, la obra [...]" (1935a, 42).[13]

Desde una posición que poco tiempo después definirá, siguiendo a Virginia Woolf, como la del *common reader*, (la expresión de Woolf alude a Samuel Johnson quien la usa en "Life of Thomas Gray", *Lives of the English Poets*), Ocampo suscribe a una forma de leer tradicional, renuente a la crítica y la erudición, básicamente alentada por su entusiasmo hacia los autores. Una forma guiada por el gusto personal, que no reconoce método ni disciplina alguna, y que concibe las obras literarias como un "pretexto" para hablar de las calidades humanas del escritor, de sus inquietudes y preocupaciones más representativas. Basta recordar la presentación de la figura del *common reader* en su discurso inaugural al Congreso de los Pen Clubs para advertir sin dificultades cómo su adhesión a la misma desconoce en gran medida el alcance innovador que posee en el ensayo de Woolf y se liga estrechamente a su confianza en la influencia espiritual de los escritores.

Introducida para justificar su propio lugar en el congreso, la figura del *common reader* invocada por Ocampo retoma sólo de manera parcial las características que Virginia Woolf reconoce en la definición de Samuel Johnson. "El lector común, como señala el Dr. Johnson, difiere del crítico y del erudito. Está menos educado y dotado con menor generosidad por la naturaleza. Lee para su propio placer antes que para impartir conocimiento o para corregir opiniones ajenas" (Woolf 1998, 215-6). Estas cualidades, que Ocampo repite casi textualmente en su respuesta a las objeciones que Marinetti le presenta

durante el congreso y sobre las que vuelve en "Virginia Woolf, Orlando y cía" cuando insiste en la discusión con el poeta, adquieren un sentido distinto al que les atribuye el Dr. Johnson.[14] Si bien para los dos la finalidad de la lectura es el placer, el modo en que cada uno concibe su realización difiere de manera sensible. Para Johnson, según Woolf lo transmite, el placer del lector común proviene de "un instinto para crear por sí mismo, alejado de toda fragmentación que pueda alcanzar una especie de totalidad –el retrato de un hombre, el esbozo de una época, una teoría sobre el arte de escribir" (1998, 216). Para Ocampo, en una dirección en cierta forma contraria, ese placer depende especialmente de que el lector descubra el espíritu de un escritor a través del libro. Mientras en Johnson y en Woolf, la lectura implica la puesta en acción de un ejercicio creador, "el uso libre de la imaginación formadora que se halla en el origen de la actividad artística" (Monteleone 1998, 214), en Ocampo, en cambio, la lectura tiene siempre la forma de un encuentro consustancial con los autores.

> "Los libros, señoras y señores, son ustedes –afirma Ocampo en su discurso. Y tal vez haya que haber sido, desde que se aprendió el abecedario, 'the common reader' por vocación, para comprobar hasta qué punto pueden ustedes asolar o embellecer la vida, para saber hasta qué punto son ustedes responsables de cosas inesperadas, hasta qué punto puede uno guardarles rencor, odiarles, o estarles agradecido, quererles. Vivos o muertos. Porque su acción no cesa al cesar ustedes de existir. Sólo comienza, a veces, cuando ustedes han desaparecido" (AA.VV. 1937, 40).

Leer es, tal como ella dramatiza en este enunciado, entrar en contacto directo e inmediato con el autor, experimentar con intensidad la acción de sus palabras. Más aún, es reconocerse a sí mismo en lo leído, reencontrar las propias convicciones en los pensamientos y sentimientos expresados por el autor.[15] Como sostiene María Celia Vázquez (2006b), la lectura se

sustenta para Ocampo en un pacto de identificación entre autor y lector. La realización de este pacto es condición previa para que se cumpla el magisterio moral de los escritores.

> "El 'common reader' –afirma Victoria– cree en la fuerza actuante de las influencias intelectuales y espirituales más que en todas las otras fuerzas, porque las ha experimentado. Cree que esta fuerza pesa sobre el destino de los pueblos, porque ha pesado sobre el suyo. La sabe más eficaz, a fin de cuentas, que la de los ejércitos o la del dinero" (AA.VV. 1937, 42).

Contra este vínculo basado en la plena comunión de los sujetos literarios dirige Marinetti sus críticas al ideal del *common reader* presentado por Ocampo. Sus objeciones trascienden sin dudas la impugnación puntual de esta figura para combatir a través de ella la creencia en la responsabilidad trascendente de los escritores.

Más allá de las notables diferencias de estilo que los separan de las lecturas de Ocampo –la grandilocuencia malleana está, podría decirse, en las antípodas de la fluidez del estilo ocampiano–, también los ensayos sobre escritores que Mallea publica en *Sur* durante estos años presentan un interés central en la persona del autor. Tanto el artículo que escribe sobre Kafka (1937b) como el que dedica a Chesterton (1940b) resultan fervorosas celebraciones de sus personalidades espirituales. En ambos casos, la lectura de Mallea compone el retrato interno de estos escritores, a partir del relato moroso y redundante de los avances que desde la infancia los encaminan hacia su desarrollo moral definitivo. El ensayo sobre Chesterton comienza significativamente con una extensa digresión en la que Mallea introduce la categoría que ordena su lectura. Frente a "la desintegración occidental del hombre y su crisis civil en la órbita de la cristiandad", Chesterton encarna "el ideal de la persona humana".

"Lo más peligroso, lo crítico de la persona humana –afirma Mallea (1940b, 18-19), repitiendo el credo personalista– es que no se salva en los hombres, que no se salva en la masa; la persona humana se salva en la persona, y la persona es en el hombre su condición de plenitud. Para hacer una reunión de gente basta con muchos individuos; pero para hacer una reunión de personas hacen falta cosas mucho más complejas y profundas. Para hacer una sola persona hace falta mucho más que un individuo. Un individuo puede hacerla, pero a condición de que sume a sí mismo cierta calidad particular, que es compleja y por consiguiente plural. Veinte individuos poderosos no alcanzan a veces a hacer una persona."

El retrato de Chesterton cuenta el tránsito ascendente del escritor hacia ese estadio superior de humanidad. La misma vocación edificante domina la construcción de la imagen de Kafka y nos lo muestra siempre en camino de un "*inacabable desarrollo*" (Mallea 1937b, 35), a las puertas de cuya máxima realización lo acerca su muerte física. "Podría decirse de él –escribe Mallea (*Ibíd.*, 20)– que su gran sed era entrar de una vez [...] en las circunstancias sobrenaturales y divinas accesibles para un más alto estado del hombre, zona tan lejana del ir y venir distraído de nuestros espectros pragmáticos." Hay un "Kafka eterno" que la lectura ejemplarizante de Mallea emparienta con un "Chesterton intemporal". Miembros ambos de esas grandes familias espirituales que renuncian al mundo contingente de las facciones políticas para preservar su lugar en el orden de lo universal, cada cual a su modo simboliza el ideal del "escritor agonista". Kafka, "el hombre de los mil combates, de las mil agonías", concentra todo su esfuerzo en la lucha por dar expresión a las obsesiones que lo atormentan desde niño y que son, en su caso, síntomas de la existencia de una vida superior. "Por eso cada uno de sus personajes, cada una de sus escenas, cada una de sus palabras parece tener un fondo, una profundidad presciente, una puerta abierta hacia considerables, distantes territorios que tras-

cienden el carácter terrestre y habitual de las vulgares circunstancias humanas" (*Idem*). La lucha de Chesterton, menos solitaria, más expansiva que la de Kafka, propia de un temperamento más afecto a las relaciones humanas, consiste, en cambio, en una pelea contra las apariencias de la razón, contra la mera razón especulativa que aleja su centro de las experiencias vitales. Las posturas simplemente racionales frente a los problemas tradicionales del hombre le resultan a Mallea una posición peligrosa, "cuyo riesgo desaparece desde que participa en ese orden la persona sustancial, armada de sus atributos más cándidos" (1940b, 23). Tanto en un caso como en el otro, su lectura subordina por completo la interpretación de las obras a la caracterización moral de sus autores. La literatura se torna sin más una prueba del hombre: la narrativa de Kafka es recuperada en clave autobiográfica y alegórica y, de la extensa y variada obra de Chesterton, Mallea privilegia la lectura de su *Autobiografía* y de *Ortodoxia*, su libro doctrinario. "Nunca he reaccionado ante los libros –escribe en *Historia de una pasión argentina* (1994, 135)– sino tratándolos como personas." Al igual que para Ocampo, para Mallea, la escritura "no es más que la prolongación de una actividad cualitativa y cuantitativamente *humana*" (1935b, 14), un medio inmediato (disimulado en su inmediatez, según veremos más adelante) destinado a que el autor se manifieste en el texto.

En busca de la expresión

Alejada de las complicaciones de la letra, la obra es percibida como una superficie diáfana y transparente, a través de la cual la voz del escritor, una voz plenamente legitimada en la integridad moral de su persona, en su nobleza de espíritu, entrega al lector sus emociones y pensamientos más confi-

denciales. Escribir es una "manera de pensar en alta voz" (Ocampo 1935b, 21), una tarea "confesional y liberadora" (Rosa 1987, 129) en la que un yo, apremiado por la necesidad vital de expresarse, entabla un diálogo directo y ferviente con sus lectores.

> "[...] yo no soy una escritora –afirma Ocampo, en uno de los momentos más citados de "Palabras francesas", un ensayo que considerado en varios sentidos programático–. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque ésa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. Mi única manera" (1931, 12).

De no mediar las oportunidades en que Victoria presenta a los autores que admira como seres humanos que "*además*" escriben, hubiésemos reconocido en este enunciado una declaración de humildad. Su falsa modestia encierra, sin embargo, una profesión de fe compartida por quienes, como ella, confían en el magisterio espiritual de los escritores. Pienso, naturalmente y en primer lugar, en Eduardo Mallea, pero también en Guillermo de Torre, en Pedro Henríquez Ureña, y en Leo Ferrero, entre otros.

Desde este punto de vista, la defensa de la primera persona, que tanto Ocampo como Mallea acometen con "verdadero fervor militante" (Vázquez 2006b), se sustenta en la proyección universal y en el carácter emblemático que ellos le atribuyen a la palabra de los autores: hablando de sí mismo el escritor trasciende los límites de lo puramente individual y subjetivo para manifestar una verdad que está siempre más allá y que lo acerca a una comunión esencial con los otros. Así, refiriéndose a Emily Brontë, Ocampo escribe:

> "Emily no se sabía gran poeta. No sabía que el privilegio otorgado a su genio era poder hablar del género humano hablando de sí misma y que, en más de un sentido, el '*Je est un autre*' (yo es otro) de Rimbaud era

cierto para ella, como para todos los grandes poetas. Emily no sospechaba que aquellos a quienes su poesía se dirigía –sin saberlo ella–, sus lectores natos, nunca tendrían la impresión, al leerla, de echar una ojeada indiscreta en su vida, sino de echar una sonda en sus propias vidas" (1938, 26).

De la peculiaridad de lo subjetivo a la universalidad de lo humano, el vínculo que Emily Brontë entabla con sus lectores proviene, para Ocampo, del valor ecuménico que poseen sus poemas. Como todos los grandes poetas, ella cuenta con la capacidad privilegiada de hablar de la humanidad al hablar de sí misma. Esta capacidad, en la que se funda la creencia en la misión moral del escritor, es la que Ocampo y Mallea reclaman también para sí mismos. La modernidad de ambos es en este sentido categórica. El sujeto moderno, señalan Christa y Peter Bürguer (2001, 92), es aquél que a través de la especificidad individual se experimenta como representante de lo universal. De allí que en Ocampo –incluso en ella, habría que decir, en quien la defensa de la primera persona se encuentra estrechamente ligada a la reivindicación de los derechos de un yo femenino[16]– la cuestión remita a menudo a los términos en que el problema del sujeto moderno se planteó en sus comienzos.

En varias oportunidades Ocampo se pronuncia contra la célebre acusación que Pascal dirige a Montaigne y reivindica, al amparo del autor de los *Ensayos*, considerados como uno de los evangelios de la espiritualidad moderna (Gusdorf 1991, 12), el uso de la primera persona. Para ella no hay, como pretende Pascal, indignidad alguna en que Montaigne hable demasiado de sí mismo. "[…] puesto que cada hombre, lleva 'la forma entera de la condición humana', ¿cómo podrá hablar de sí –se pregunta retóricamente– sin hablar, por este mismo hecho, de los demás?" (Ocampo 1931, 9). La sentencia de Pascal, *Le moi est haïsable*, encierra desde su punto de vista una contradicción

de la que el propio autor no está exento. "Desde el momento en que escribimos, estamos condenados a no poder hablar más que de nosotros, de lo que hemos visto con nuestro ojos, sentido con nuestra sensibilidad, comprendido con nuestra inteligencia. Imposible escapar a esta ley" (*Ibíd.*, 10). La primacía del yo no impone sin embargo al escritor un recogimiento autorreferencial sino que conforma una vía de acercamiento a los otros. Al reflexionar a fondo sobre sí mismo, esto es, al despojarse de los errores a que lo conduce el amor propio (con ánimo místico y un tono más sentencioso, Mallea dirá "al desterrarse a la patria interior"), el sujeto alcanza el camino hacia los demás. "Un hombre no conoce de los demás hombres, en definitiva, sino lo que ha aprendido a conocer de sí mismo y de sus semejanzas y desemejanzas con los diversos tipos humanos" (*Idem*). El ejercicio de la primera persona funciona como una introspección moral destinada al encuentro y la comunicación con los pares.

El requisito de este movimiento de autorreflexión es un modelo expresivo del lenguaje que presupone la interioridad de los sujetos y se funda en la capacidad de manifestarla. De acuerdo con este modelo, cuya tradición se remonta a los orígenes mismos de la metafísica occidental, el lenguaje es la expresión de un adentro subjetivo (un alma, un espíritu, un temperamento, una personalidad) que se exterioriza en un afuera "que se *ofrece* como significante no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente" (Derrida 1971, 13). Sustentado en los privilegios de la voz, en lo que Derrida denomina el "sistema del oírse-hablar a través de la sustancia fónica", el modelo expresivo concibe la relación entre lenguaje e interioridad como una relación unívoca, natural y espontánea.

"La *voz se oye a sí misma* –y esto es sin dudas lo que se llama la conciencia– en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante: auto-afección pura [...] que no toma fuera de sí, en el mundo o

en la 'realidad', ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad" (*Ibíd.*, 28).

Frente a esta relación esencial e indisoluble entre la voz y la conciencia, el significante escrito asume siempre una función derivada, secundaria e instrumental. La escritura actúa como intérprete (como *portavoz*, precisa Derrida) de esa habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación. Esta distinción fundante entre un habla esencial e inmediata, expresión directa de la interioridad subjetiva, y una escritura accesoria y ornamental, subordinada a aquélla, es la que determina y explica la diferencia que Ocampo y Mallea establecen entre el orden de los "problemas esencialmente humanos" y el de los "problemas puramente literarios o estéticos". Cuando en el inicio de su conferencia *Conocimiento y expresión de la Argentina*, Mallea declara "He querido despojar a este discurso de cualquier pretensión estética, a fin de permanecer en un domino primordialmente humano. He estado con vosotros al escribir estas líneas, estoy con vosotros al leerlas. Quiero que esta confesión sea, ante todo, un acto humano; menos que nada, un acto literario" (1935c, 13), sus afirmaciones sintetizan, con una concisión inusitada, los afanes en que se sustenta el modelo expresivo del lenguaje.

Tanto para Mallea como para Ocampo, el uso de la primera persona resulta una prueba inapelable (un signo, en el sentido que Barthes le atribuye a esta noción en *El grado cero de la escritura*) de la prioridad que los problemas humanos tienen sobre los-específicamente estéticos, más aún en un momento en el que los destinos de la humanidad se perciben seriamente amenazados. Si bien esta jerarquía rige para ambos la perspectiva sobre la literatura, la valoración que cada uno hace de la forma literaria es diferente. En Mallea, la creencia en la expresividad del lenguaje conserva intacta una fuerte raíz

religiosa que lo impulsa a reclamar el retorno de la palabra a su cauce original, a su carácter de verbo creador, y a impugnar con severidad sus manifestaciones puramente retóricas y artísticas. Desde su punto de vista, el escritor debe renunciar a los engañosos artificios de la letra, a "sus alardes adjetivos, [a sus] generalizaciones sistemáticas, sin radicación en el corazón del hombre" (1947, 183), para transmitir de un modo inmediato y espontáneo el drama humano que excede y justifica su mensaje. Contra la mera delectación estética y el acendrado virtuosismo formal de los artistas, pero también, y fundamentalmente, contra la proliferación de ideas insustanciales apartadas de los principios morales de la existencia, su prédica exhorta, con ímpetu restaurador, al rescate y restablecimiento de esa lengua primera, fundada en un vínculo esencial entre el espíritu y la voz, entre la conciencia espiritual y la palabra.

> "[…] no podemos quedarnos ya en el límite de ciertas construcciones puramente especulativas, […] no podemos vivir sin vivir el pensamiento y pensar sin habitar dramáticamente la idea volviéndola así otra cosa, volviéndola no ya una mera abstracción, sino la atmósfera misma de nuestro cuerpo moral" (Mallea 1938a, 18).

El juego equívoco y transitorio de las *ideas* (de las ideologías) debe ser reemplazado por la perdurabilidad esencial del *verbo*, por "la médula de la expresión justa […] dicha y redicha sin cesar desde la primera edad de las edades" (Mallea 1947, 211). Cumplido este retorno del lenguaje a su origen, liberado el escritor del peso superfluo de la escritura y de retóricas frívolas, la obra se afirma como la encarnación inmediata de su conciencia afligida, de sus agonías y luchas internas. La confianza en que el significante puede eclipsarse hasta desaparecer frente a la vehemencia irrefrenable del contenido –o, para decirlo en sus términos, la creencia de que la forma no es sino

"el espíritu en plena posesión de sus vías"–, lo impulsa a celebrar una literatura que, resistiéndose a aceptar el carácter convencional del arte, se afirma como la "expresión de conflictos [humanos] tremendamente *no literarios*" (*Ibíd.*, 39).

Mientras, para Mallea, la prioridad de lo humano sobre lo literario se resuelve en una alternativa categórica, en la que la dimensión estética se funde por completo con la dimensión moral, para Ocampo, en cambio, que confía en la integración armónica de ambas dimensiones, la expresión de los problemas humanos requiere siempre de la mediación regulada de la forma literaria. En un ensayo dedicado a D. H. Lawrence, escribe:

> "Lo que singulariza a este escritor en la literatura contemporánea es precisamente que puso todo su empeño en ser un hombre y no simplemente un '*homme de métier*', y que mantuvo este empeño apasionadamente. Los problemas que lo agitan [...] son siempre problemas humanos, nunca problemas literarios. Hombre condenado a la expresión es artista porque no puede elegir otro destino. Pero el contralor de la materia le interesa sólo porque es el único medio de adueñarse de ella. Esto es tanto más sorprendente cuanto que Lawrence vivía en una época en la que el contralor formal de la materia parecía a los literatos más importante que la materia en sí" (Ocampo 1932, 23).

Su posición se enuncia, como advierte con perspicacia Gonzalo Aguilar (2009b, 215), en el contexto de un debate de cuño post-mallarmeano.[17] Cuando Ocampo señala que la singularidad de Lawrence resulta aun más asombrosa en un momento en el que la primacía de la forma domina sobre el contenido, es claro que su comentario alude de un modo indirecto al diagnóstico que, algunos años antes, en 1925, Ortega y Gasset había presentado en "La deshumanización del arte". Interesado en describir los rasgos diferenciales del "arte nuevo", Ortega encuentra que la nota característica de la "nueva sensibilidad estética" es la tendencia a la purificación del arte.

"Esta tendencia –explica– lleva a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se lo vea" (Ortega 1957a, 359).

El camino de esa tendencia es la afirmación de lo que él denomina "voluntad de estilo". "Estilización –escribe Ortega (*Ibíd.*, 368), acuñando una fórmula por la que será luego cuestionado– es deshumanización".[18] En el caso puntual de la poesía (hay que recordar que su ensayo busca presentar un panorama de las artes en general y no sólo de la literatura), el iniciador indiscutido de ese camino es Mallarmé. Su incidencia en el proceso de purificación de la literatura sería decisiva en tanto es el primer escritor que consigue liberar al poema de la centralidad que el hombre –esto es, el poeta en tanto genio individual– tenía en la centuria romántica. Mientras el poeta romántico quería ser siempre un hombre, el poeta joven, cuando poetiza se propone simplemente ser poeta. Para el arte nuevo, "el poeta empieza donde el hombre acaba". De allí que Ortega sostenga que "Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta".

"A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, y nos presenta figuras tan extraterrestres, que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero sustrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse del mundo circundante" (*Ibíd.*, 372).

Contra esta soberanía de las palabras liberadas de la materia humana y convertidas en pura expresión sonora, es decir, contra "la desaparición elocutoria del poeta" que anuncia

Mallarmé, Ocampo postula y defiende la unión indisociable de los aspectos formales del arte y de su finalidad moral.[19]

La integración de medios y fines, el ajustado vínculo entre formas expresivas y alto contenido humano, conforman el ideal literario con el que ella enfrenta también las limitaciones de un arte comprometido con las ortodoxias políticas. Tanto o más empobrecedora que la disociación a la que suscriben los seguidores del arte puro, al resignar su interés por los problemas humanos a cambio de un beneficio exclusivamente estético, le resulta la renuncia a los contenidos artísticos trascendentes de los escritores con inclinaciones partidarias. Contra la gratuidad del arte que proclaman los primeros y contra el proselitismo sectario de los segundos, Ocampo expone su alternativa conciliadora entre alcance moral y realización formal de la literatura. Esta alternativa, que, como se verá más adelante, tendrá luego un amplio consenso en la revista, es la que enuncia a propósito de T. E. Lawrence.

> "Hay en *Los siete pilares* todos los elementos necesarios a la gran literatura: forma y contenido. Habría sido inútil que Lawrence tuviera cosas que decir: si no hubiese sabido manejar las palabras lo mismo que sabía manejar a los hombres, su libro sería inexistente en cuanto obra de arte como los de tantos dictadores; si no hubiese sabido más que manejar palabras, sin otra preocupación ni otra necesidad que la de construir frases para sorprendernos, su libro habría sido algún '*aboli bibelot d'inanité sonore*', como los de tantos escritores" (1963, 25).

El fragmento pertenece a *338171 T.E (Lawrence de Arabia)*, el libro que Ocampo escribe durante 1941 y publica al año siguiente. En esta oportunidad, no sólo su crítica a Mallarmé se ha vuelto explícita (el conocido verso del poeta es aquí un emblema negativo de la gratuidad literaria) sino también su rechazo a la literatura dictatorial o de propaganda. El mérito de Lawrence es, para Ocampo, haber sabido disponer de las pala-

bras, sorteando los riesgos que se le presentaban en ese momento. Por un lado, el de confundir la forma con un fin en sí misma y hacer del juego literario el fundamento exclusivo de su arte; por otro, el de rebajar la calidad de los medios expresivos supeditándolos a fines inmediatos, esto es, el de transformar su literatura en escritura de partido.

Sobre los riesgos que encerraban estas dos alternativas, Ocampo había advertido poco tiempo antes en "Historia de mi amistad con los libros ingleses".[20]

> "Los méritos y deméritos literarios –escribía en ese momento– sólo pueden determinarse por un *standard* literario. En cuanto a la grandeza de una obra creo que no es únicamente el *standard* literario lo que puede determinarla. Se consigue expresar de manera admirable ideas cuya pobreza y falsedad nos repugnarían si no llevaran el disfraz de cierta belleza y esplendor externos. Se consigue vestir con magníficos tejidos de palabras sentires y pensares mediocres, interesados, engañosos o ruines. El arte por el arte, doctrina que defiende y endiosa esa práctica, parecería explicar hasta cierto punto, sin justificarla, claro está, la ciega e inicua embestida de los totalitarismos contra los intelectuales y artistas. Digo que parecería explicar, porque la realidad es muy otra. Poco les preocupa a los totalitarios la verdad o la mentira, la calidad del contenido de una obra: su arte al servicio de la propaganda lo prueba" (1940, 15).

La máxima amenaza del arte puro, su capacidad para transmitir ideas controvertidas en formas atrayentes, converge con el peligro que encierra la literatura al servicio de las causas políticas, en el profundo desinterés por lo que Ocampo denomina la "calidad del contenido". La fórmula alude sin dudas a esa "calidad de humanidad" que conforma para ella la materia inevitable de la gran literatura. La indiferencia que los artistas manifiestan por los problemas esenciales del hombre es congruente con el rechazo que estas cuestiones provocan en los escritores de partido. La conclusión anticipa lo que en esos días Ocampo había estado leyendo en Roger Caillois. En una

nota dedicada a *Alejandro Nevsky*, el célebre film de Sergéi Eisenstein, publicada en el número 72 de *Sur* (octubre de 1940), el ensayista francés analiza las relaciones entre el arte y la propaganda.[21] Impactado por la excepcional realización artística de un film cuyo objetivo principal era transmitir un mensaje partidario: la exaltación del nacionalismo ruso y el odio hacia los alemanes, Caillois afirma:

> "Condenar el arte de propaganda en nombre del arte por el arte es un extraño error. Al menos, cuando la calidad de la técnica no obstaculiza la difusión o la comprensión (y es el caso del cinematógrafo), la forma nada pierde al vestir un contenido que determinen las necesidades políticas. [...] El arte de propaganda, pues, alcanza paradójicamente al arte por el arte en su mismo desprecio por el asunto, en su misma indiferencia por el valor humano del contenido, en su mismo desdén al antiguo esfuerzo por la expresión, por el enriquecimiento, por el ahondamiento de los deseos y sufrimientos del alma, cuando la belleza parecía no poder ser nunca otra cosa que un manto inalterable, y la hechicera capaz de encantar la memoria" (1940, 73-4).

Como Caillois, Ocampo guarda distancia de uno y de otro, pero mientras su diferencia con los artistas no le impide apreciar y disfrutar de los méritos estéticos de sus obras, es terminante con la propaganda masiva.[22] Su equidistancia, su enfoque conciliador del arte literario, establece no obstante cierto punto de contacto con la posición que Guillermo de Torre, un estudioso de las literaturas de vanguardia y un tenaz defensor del "arte nuevo", sostiene en la revista. Luego de "Literatura individual frente a literatura dirigida" (1937a), y en respuesta a las críticas que, como anticipé, el español Antonio Sánchez Barbudo dirige contra este ensayo, de Torre publica en el número 37 de *Sur* "Por un arte integral" (1937d), un texto de clara intención programática, en el que amplía sus argumentos. Atento a las objeciones que se le presentan, su réplica distingue dos instancias relacionadas. En la primera, recono-

ce la diferencia de *fines* que orientan las ortodoxias fascista y comunista pero ratifica su convicción de que los *medios* utilizados por ambas son "desoladoramente idénticos cuando no muy parejos". En la URSS, como en las dictaduras fascistas, insiste, han sido suprimidas la libertad de expresión y la independencia creadora, valores rigurosamente incompatibles con cualquier régimen coercitivo. En segunda instancia, de Torre manifiesta, sin renunciar por eso a los avances estéticos de la década anterior, su anhelo de un arte integral que supere tanto la estrechez de contenido que se les atribuyó (no siempre con razón, según deja ver su comentario) a las escuelas de vanguardia, como la regresión formal a que conduciría el arte dirigido, tal como lo prueban el realismo socialista en la URSS y el "pompierismo" nazi en Alemania. Se trata para él de construir una alternativa que fusione la "renovación literaria" en la que estuvo desde siempre interesado con la "renovación humana y social" que exige la situación mundial en ese momento. "El arte nuevo, —afirma (*Ibíd,* 63)– si nuestra civilización [...] no perece totalmente bajo las bombas y los gases de los que cínicamente agregan a la violencia el escarnio y se llaman a sí mismos 'civilizadores', será en suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos".

En un sentido congruente con el de Ocampo, cuya tradición debe buscarse, según sostiene Gonzalo Aguilar (2009b, 215), en la vertiente civilizatoria del modernismo, también de Torre aspira a establecer un lazo armónico entre las exigencias del arte y su intencionalidad moral. Si bien es preciso señalar una diferencia importante entre ellos: mientras de Torre muestra una admiración persistente y nostálgica por las exploraciones de la vanguardia, "por las legítimas conquistas de expresión logradas estos años penúltimos" (1937d, 58), Ocampo manifiesta un invariable gusto clásico por la trans-

parencia y la fluidez del estilo; esta diferencia no impide sin embargo que los dos coincidan en impugnar la gratuidad literaria y en ponderar una estrecha vinculación entre estética y moral. Para Ocampo, la forma es un *medio* al servicio de "los problemas esenciales del hombre" y obtiene su sentido, es decir, su valor, del encuentro ideal con los contenidos que expresa. Las palabras, escribe, son "instrumentos de precisión adecuados al fin que nos proponemos" (1981b, 61) y su instrumentalidad reside en la disposición para disimularse ante los significados que transmiten. Al volverse transparentes, las palabras dan lugar a que los contenidos se presenten a sí mismos como verdades plenas e inmediatas. En de Torre, que está más atento a la especificidad literaria, la eficacia expresiva no depende tanto de las posibilidades instrumentales del lenguaje como de la libertad y la independencia creadoras del escritor. En la medida en que no vulnere la aptitud comunicativa de la obra llevando la experimentación hasta los límites de lo ilegible, la libre expresión artística, la escritura original, sincera y, en principio, desinteresada, es siempre testimonio de auténtica calidad estética.[23] Para él, es el escritor en ejercicio de su autonomía espiritual quien, al tiempo que certifica el valor literario de la obra, la dota de una trascendencia superior a la proyección interesada y de corto plazo a la que aspiran las escrituras partidarias.[24]

Más allá de esta diferencia de énfasis respecto de la consideración y el cuidado que merecen los medios literarios, tanto la postura de de Torre como la de Ocampo afirman que las relaciones entre estética y moral se fundan en la capacidad de la forma para operar como vehículo de una materia que la precede y determina. De allí que sus argumentos equiparen estas relaciones con el vínculo entre forma y fondo. La importancia de la forma deriva siempre de su subordinación al contenido y es este nexo de subordinación el que revela que lo que ambos

conciben como la coexistencia pacífica de dos órdenes complementarios encierra, para parafrasear una vez más a Derrida, una jerarquía violenta, en la que uno de los dos términos se impone al otro axiológicamente. La primacía moral que el contenido humano alcanza en la obra se sostiene, como veremos en detalle al analizar el debate "Moral y literatura", sobre la reducción de las posibilidades específicas de la literatura a las condiciones expresivas del lenguaje.

Notas

[1] Estas afirmaciones retoman las insoslayables conclusiones de Gramuglio (1986, 1999a y 2004).

[2] Tal como se aclara en la nota a pie de página con que aparece en la revista, este discurso es el que el autor pronuncia como miembro de la delegación inglesa al "Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura", que se realiza en París en junio de 1935, y luego destina especialmente a *Sur*. Se trata, advierte Gramuglio (1986, 36), "de un texto central en la historia de la primera década de la revista en tanto funciona como un punto de condensación de la débil serie de incursiones por temas afines de política cultural publicada en los diez primeros números y como disparador de nuevas series discursivas: la difusión del debate europeo, con textos de entre otros, el mismo Huxley, Bernard Shaw, Benda, Berdiaeff, Maritain, Mounier, Claudel, Valéry, Troller, y la que procesará ese debate en los textos de los miembros del consejo argentino y de sus colaboradores más allegados: Victoria Ocampo, Mallea, Guillermo de Torre, Borges, Roger Caillois." Entre los primeros, Gramuglio destaca especialmente "Carta de América. Crisis de élites" de Leo Ferrero, publicado en *Sur* 8, septiembre de 1933.

Me interesa agregar además que el discurso de Huxley es la primera reflexión que la revista registra sobre un tema de importante gravitación en las respuestas que sus integrantes ofrecen a la pregunta sobre la función de los escritores, como es el de la literatura de propaganda social y política.

[3] Sobre este punto en particular, consultar especialmente Paul Bénichou (1981) y Terry Eagleton (1999). En el capítulo denominado "En busca de un sacerdocio laico", Bénichou señala que en el transcurso del siglo XVIII se compone en todo su prestigio la figura ideal del *literato* o del *hombre de letras* (lo que hoy llamaríamos un *intelectual*) y el grupo humano que se supone que esta figura representa toma plena conciencia de sí mismo. El nuevo credo que el hombre de letras anuncia, en competencia con el antiguo poder espiritual de la Iglesia, y en el que se funda su sacerdocio es una magnificación de la humanidad: la glorificación de la eminente dignidad del Hombre, que rápidamente ellos identifican con la dignidad propia. En este nuevo ministerio del espíritu, el tipo del literato se iguala con figuras más legendarias. A mediados de siglo, la Aca-

demia, institución que los contemporáneos reconocen como un centro de la nueva fe humanista, comienza a proponer en los concursos de elocuencia, en lugar de los temas corrientes de las disertaciones, el elogio de los grandes hombres. Este género tiene por objeto celebrar al gran hombre bienhechor o portador de luces, a quien se pone de manera más o menos conciente en el lugar del Santo. Pero el santo laico es a menudo un literato extraño: en Fénelon, Descartes o Molière se venera, no una gracia trascendente, sino la excelencia de la naturaleza humana de la que cada cual participa. El gran hombre, el hombre de letras que lo celebra y el público que escucha su elogio quedan confundidos en la exaltación de su común humanidad.

[4] El conflicto con *Criterio*, expresión doctrinaria del catolicismo más conservador de ese momento, de marcada actitud anticomunista y decididamente pro-franquista, tiene su origen explícito en la publicación que *Sur* hace de un artículo de Jacques Maritain, titulado "Sobre la guerra santa". En este artículo, Maritain se niega a interpretar la Guerra Civil Española como una guerra santa y afirma que la Iglesia debe mantenerse al margen de las diferencias políticas y económicas que se dirimen en este conflicto. En un intercambio epistolar entre el director de *Criterio*, Monseñor Gustavo Franceschi, y el filósofo francés, que la revista publica el 12 de agosto de 1937, bajo el título "Posiciones", Franceschi acusa a Maritain de haber editado su artículo en una revista como *Sur*, "cuya orientación es francamente de izquierda". Esta acusación es la que motiva que, con un inusitado tono programático, *Sur* exponga su postura en el editorial mencionado. Dos años más tarde, frente al estallido de la Segunda Guerra Mundial, la revista ratifica esta posición con un nuevo editorial titulado "Nuestra actitud" (*Sur* 60, septiembre 1939, 7-9). Para la descripción y el análisis detallados de este conflicto, ver Buchrucker (1987, 101-257), Pasternac (2002, 107-109 y 122-126) y Halperín Donghi (2003, 104-106).

[5] John King (1989, 82-3) señala las diferencias existentes entre los dos miembros más representativos de esta corriente y advierte que Maritain, que llegó a ser un buen amigo personal de Victoria Ocampo, fue quien rechazó de un modo particular todo tipo de participación política de los intelectuales. Se opuso enérgicamente al movimiento "La troisième force", organizado como ala política de *Esprit* y amenazó con renunciar a la revista si Mounier, su director, no se disociaba del movimiento.

Para una historia política de la revista *Esprit*, ver Winock (1975) y para una presentación de los postulados personalistas, Mounier (1956 y 1962). Pasternac (2002, 89-109) realiza una descripción exhaustiva de la presencia de las corrientes cristianas en *Sur*.

[6] Para una crónica minuciosa del congreso de los Pen Clubs, ver Gálvez (1962) y también Giusti (1965). Para una lectura crítica, Patout (1990) y Manzoni (2005, 2006a, 2007).

[7] Para el concepto y la descripción de la literatura de propaganda, consultar Domenach (1962) y Rodero Antón (2000).

[8] "En el fondo comunistoides y fascistoides de toda laya –escribe de Torre (1937a, 98-99)– se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo reducirla a mera propaganda." Este dictamen provoca la reacción de Antonio Sánchez Barburdo, secretario de *Hora de España* y defensor del régimen comunista, quien escribe en el número VII de su revista un comentario crítico sobre el artículo de de Torre. Vuelvo sobre este punto más adelante.

[9] Como señaló la crítica (Pasternac 2002 y Gramuglio 2004), el término "inteligencia" pertenece al léxico con el que *Sur* refiere a las minorías intelectuales. Según consigna Altamirano (2002, 148), este término (*intelligentsia*) se utilizó inicialmente en Rusia para designar a una élite de escritores y artistas surgidos en la década de 1840 y caracterizados por su crítica radical al orden establecido, y pasó a los países de Europa Occidental (sobre todo a Alemania) con los viajeros y exiliados rusos, ellos mismos representantes de esa minoría ilustrada de disidentes.

[10] En "La misión de los intelectuales", el artículo que Mallea y Erro incluyen en este número de la revista, Berdiaeff distingue la "vocación social" del "mandato social". "Un intelectual, pensador, escritor, artista, tiene una vocación social; no puede permanecer indiferente ante lo que ocurre en el mundo social. Todo lo social está profundamente ligado, positiva o negativamente, con lo espiritual, y refleja lo ocurrido en la realidad espiritual. La vocación social procede de dentro, es libre, mientras que el mandato social viene de afuera, significa una violencia" (AA.VV. 1938, 15).

[11] El caso de Drieu La Rochelle podría ser considerado una excepción en este sentido. No obstante, está claro, por un lado, que Victoria no reconoce en él un gran artista o un gran escritor ni dedica nunca un ensayo a la lectura de sus obras. "A mí no me gustaban sus novelas –escribe (1949, 13)–, y él lo sabía. Sus ensayos, llenos de observaciones agudas, me interesaban mucho, aunque rara vez estaba de acuerdo con las tendencias que veía en ellos". Por otro, que las dos veces en que se ocupa de él sus testimonios enfatizan profundos desacuerdos ideológicos. Ver, además del ensayo citado, Ocampo 1945b. Para una descripción de su relación con el escritor, consultar Matamoro (1986).

[12] En relación con la forma que presenta en Victoria Ocampo la lectura literaria, consultar y Vázquez (2006 a y b) y Aguilar (2009a) Estos ensayos resultaron de enorme utilidad para elaborar esta caracterización.

[13] Conferencia pronunciada en la "Unione Intellettuale" de Florencia y en el Aula Magna del "Ateneo Veneto" de Venecia, en septiembre de 1934, por invitación del "Instituto Interuniversitario Fascista di Coltura" y de la "Direzione Generale degli Italiani al'Estero".

[14] Filippo Marinetti, delegado oficial de la embajada italiana al congreso y defensor acérrimo de la literatura pura, discute intencionadamente la caracterización del *common reader* que Ocampo presenta en su intervención. El conflicto que se plantea entre ambos persiste a lo largo de las sesiones y, en varias oportunidades, los participantes se pronuncian al respecto.

[15] Ver "Al margen de Ruskin. Algunas reflexiones sobre la lectura" (Ocampo 1981, 40-47).

[16] Sobre este punto en particular, consultar la interpretación de Masiello (1997). Para la autora, la contribución de Ocampo a las tradiciones literarias argentinas fue haber sabido "forjar un yo privado en la arena pública y para la contemplación pública". "Oponiéndose al concepto de esfera pública como el espacio que disuelve la especificidad de su yo, Ocampo afirmó decididamente una presencia femenina dominante. En sus propios términos, Ocampo proponía una mediación entre el poder público y la vida privada que se expresaba a través de un exacerbado deseo de constante autorrepresentación" (1997, 206).

[17] En el marco general de este debate se inscribe también la discusión de Ocampo y Marinetti en el Congreso de los Pen Clubs. Hay que recordar que el caso de Mallarmé es justamente uno de los principales ejemplos que Marinetti ofrece para discutir la posición de Ocampo. De aceptarse la tesis ocampiana de que el ideal de un escritor es escribir para el lector común, sostiene Marinetti, "no existiría un hombre como Mallarmé" (AA.VV. 1937, 48).

[18] Me refiero a la crítica que Guillermo de Torre desarrolla en "Las ideas estéticas de Ortega". En este artículo, que fue originalmente publicado en *Sur* (1956) y luego recogido en su libro *El fiel de la balanza* (1970), el ensayista discute la identificación que Ortega propone entre una característica efectiva del arte nuevo, como es la "voluntad de estilo", y la "deshumanización". De Torre reproduce la serie de afirmaciones encadenadas en que Ortega postula esta equiparación ("Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica des-

humanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar") para preguntarse, paso seguido, si el origen de todos los ataques y deformaciones que sufrió su teoría no estará en esa suerte de fatalismo silogístico que arrebató su pensamiento en esa oportunidad. "En líneas generales –sostiene de Torre– antirrealismo y no deshumanización era la característica verdadera de aquel arte nuevo" (1956, 85).

[19] Es preciso recordar que la crítica literaria francesa reconoce en la poética mallarmeana el primer gran cuestionamiento a la figura de autor. "En Francia –afirma Barthes (1987a, 66)– ha sido sin dudas Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que, para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de la previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, 'performa', y no 'yo': toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)".

[20] Se trata de una conferencia pronunciada el 3 de octubre de 1940, a pedido de la Embajada Británica y de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, con motivo de la exposición de libros ingleses que se realizó en "Amigos del Arte", publicada originalmente en Ocampo (1940) e incluida luego en 1941c.

[21] Cuando "Historia de mi amistad con los libros ingleses" se publica en la revista, una nota a pie de página envía al artículo de Caillois editado en el número anterior.

[22] Un ejemplo paradigmático de esta situación es el gusto de Ocampo por la poesía de Paul Valéry. A pesar de que disiente y critica el desapego que el poeta manifiesta hacia lo humano, no duda en reconocer que es "uno de los talentos europeos más agudos de nuestra época" (1997, 75). Ver al respecto Ocampo (1945d) y especialmente (1997, 74-75).

[23] En su ensayo "Misterios poéticos", de Torre (1931, 209) alertaba sobre los excesos en que habían incurrido muchas de las experiencias poéticas vanguardistas. "Se ha ido tan lejos que las fronteras de lo inteligible quedaron casi borradas. ¿Causas? En primer término la extensión de las posibilidades temáticas hasta nuevas zonas de la realidad recién adquirida –cubismo, ultraísmo– y luego el ejercicio del automatismo psíquico, la apelación a los dictados subconscientes –suprarrealismo–, agravado por los asaltos al idioma, la insurrección verbal proclamada por los norteame-

ricanos de *transition*. Todo ello ha engendrado un ilogismo violento, una irrealización exasperada y limítrofe con las más crueles abstracciones."

[24] De Torre retoma y extiende los argumentos que había presentado en *Sur* en su libro *Problemática de la literatura*, publicado en 1951. Para un desarrollo exhaustivo de su visión integral del arte literario, consultar especialmente la "Tercera parte" del volumen.

II. 1940. La disputa velada

El futuro del arte narrativo

A comienzos de los años cuarenta, a partir de las "Ideas sobre la novela" que José Ortega y Gasset había publicado en 1925, como respuesta polémica a unas notas de Pío Baroja en el diario español *El Sol*, se intensifica en el campo literario argentino el debate en torno a la situación del género y sus posibilidades futuras.[1] El diagnóstico negativo que Ortega presenta sobre el estado de la novela es discutido por escritores y críticos de diversas tendencias. El célebre prólogo de Borges a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares es sin dudas la más conocida y comentada de las respuestas que recibió este estudio, pero no es la única ni la más interesante. Entre los miembros de *Sur*, también Roger Caillois, que estaba en ese momento residiendo en Argentina, y Guillermo de Torre se ocuparon especialmente de las postulaciones de Ortega. En una carta a Victoria Ocampo, fechada el 27 de abril de 1941, Caillois le comenta sus intenciones de escribir sobre el ensayo que Bianco acababa de enviarle. "Bianco ha creído conveniente pasarme las *Ideas sobre la novela* de Ortega: imposible entonces no escribir una pequeña nota para mostrar hasta qué punto las ideas susodichas están en desacuerdo con los hechos. La he redactado con la máxima cortesía posible" (Ocampo-Caillois 1999, 105). Probablemente se refería a su artículo "Definición de lo novelesco" que se publicó, como capítulo inicial del parágrafo "Sociología de la novela", en el libro del mis-

mo nombre que Sur editó al año siguiente.[2] El artículo de Guillermo de Torre, "La novela contemporánea y sus personajes", apareció en *La Nación* el 2 de agosto de 1942. La publicación de estos ensayos y la escena de intercambio que describe la carta de Caillois muestran que, aun cuando las ideas estéticas de Ortega no merecieron, como señaló Gramuglio (2001a, 351), ningún análisis en la revista –posiblemente porque el principio de la deshumanización del arte contrariaba de un modo medular los valores establecidos y analizarlo hubiese implicado confrontar con quien había sido uno de sus más estrechos colaboradores– varios miembros de *Sur* las discutían en otras publicaciones. Desde los sectores de izquierda, se pronunciaron Héctor Agosti en una conferencia que dictó en Rosario el 21 de septiembre de 1941 y que incluyó luego en su libro *Defensa del realismo*, publicado en 1945, y Roberto Arlt en una serie de aguafuertes aparecidas en el diario *El mundo*, entre agosto y octubre de 1941.[3]

Con excepción de Caillois, que sólo dialogó con las tesis más teóricas de Ortega (las referidas a la verosimilitud de los personajes y al efecto de lo novelesco), los demás se pronunciaron, con distintos estilos y argumentos, tanto sobre la hipótesis acerca de la decadencia del género como sobre las causas y soluciones que Ortega propone para superarla. Por diferentes motivos, las respuestas que Borges y de Torre ofrecieron fueron las menos elaboradas y las más discutibles. Mientras el prólogo de Borges, como se verá más adelante, introdujo la tesis de Ortega con el propósito fundamental de prolongar sus discrepancias con los criterios literarios predominantes en *Sur*, el artículo de de Torre se limitó a contradecirla con poco más que una profusa enumeración de personajes representativos en la novelística del siglo XX.[4] Tanto para Borges como para Agosti y Arlt, aun cuando las objeciones de estos últimos se mostraron tanto más compenetradas con las razones de Ortega,

la discusión sobre el género se vio fuertemente motivada por las tensiones del momento en el campo literario nacional. Las "Ideas sobre la novela" se convirtieron para ellos en el centro elegido de un debate que trascendía la razón de sus postulaciones y que resultaba, como señaló Analía Capdevila (2000, 67), un verdadero enfrentamiento entre posiciones estéticas por espacios de legitimidad en la narrativa argentina. La impugnación contra la variante psicológica de la novela –para Ortega, el único porvenir del género– escondía el malestar que les provocaba la ascendente repercusión de Eduardo Mallea en el ámbito local.

Declarada definitivamente la crisis del realismo que la vanguardia de la revista *Martín Fierro,* influida por las escuelas europeas, venía proclamando desde mediados de los años veinte –crisis que tanto Agosti como Arlt, dos agudos defensores de la novela, no dejarán de reconocer– y desestimada por completo la alternativa de superación psicologista propuesta por Ortega, se abría para muchos narradores y críticos argentinos una serie de interrogantes promisorios.[5] Se trataba, para ellos, no sólo de responder a cómo se debería narrar en adelante sino también de dirimir cuál sería la concepción del arte literario que se impondría y quién o quiénes los escritores que la representarían. Como Borges había advertido ya a principios de los años treinta –y desde entonces no había dejado de alentar la contienda–, el debate sobre el agotamiento de la novela ponía en juego el futuro del arte narrativo en la Argentina. Estaba en discusión la literatura por venir y eso reanimaba el interés por las tesis de Ortega.

El personaje y su aventura

Orientado a socavar la centralidad que la novelística de Mallea, expresión inmediata del humanismo de *Sur*, alcanza en

el campo literario nacional, el prólogo de Borges a *La invención de Morel* resulta una respuesta débil y poco convincente a las "Ideas sobre la novela".[6] Si en esta oportunidad Borges reconoce en Ortega –sobre quien años atrás sólo había disparado burlas e ironías– un adversario legítimo, es menos por la genuina consideración de sus afirmaciones que por las inigualables posibilidades de intervención que ellas le proporcionan.[7] Amigo personal de Victoria Ocampo, figura decisiva en la fundación de *Sur* y de gran influencia ideológica entre muchos de sus miembros, a pesar de las diferencias políticas que por entonces habían comenzado a manifestarse, el nombre de Ortega y una versión simplificada de su pensamiento le brindan a Borges una ámbito privilegiado para reaccionar contra el concepto de arte literario que impera en la revista sin verse obligado a comprometer a sus responsables directos. Cuando se publica *La invención de Morel*, Ortega está en Buenos Aires desde hace más de un año. Es su tercera visita a la Argentina y el recibimiento que se le brinda desde los ámbitos académicos y profesionales, como también desde el gran público, dista mucho de la entusiasta recepción que merecieron sus visitas anteriores. Su neutralidad y su silencio frente a los sucesos de la Guerra Civil Española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, sumados a su relación con círculos pro franquistas y reaccionarios, los nacionalistas católicos con que *Sur* había discutido unos años antes, provocaron un severo y extendido malestar hacia su persona. A fines de 1938, había comenzado a publicarse la revista *Sol y luna*, directamente vinculada a los "Cursos de Cultura Católica" en los que el pensamiento de Ortega tenía una marcada influencia. En julio de 1939 apareció en la sección Calendario de *Sur* un artículo titulado "Capricho español" en el que se criticaba duramente la orientación antirrepublicana de *Sol y luna*. Este episodio motivó que, sin romper su larga amistad personal con Victoria Ocampo,

quien le había dedicado un artículo de bienvenida en el número 60 (septiembre de 1939) de la revista, Ortega le pidiera que retirara su nombre del Comité de Colaboradores de *Sur*.

El extenso estudio de Ortega queda reducido en la lectura de Borges a la oposición general que plantean las páginas iniciales. Partiendo de un "dato estadístico", la disminución de las ventas en materia novelística, Ortega diagnostica la decadencia del género: "A mi juicio, esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar temas nuevos. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos" (1957b, 389). El agotamiento de temas –paralelo al crecimiento de una exigencia (imposible de satisfacer) cada vez más rigurosa y exacta de argumentos de mejor calidad, más insólitos y más nuevos– debe ser compensado por el desarrollo de los otros elementos de la novela. De allí que el tratamiento propuesto consista en desplazar la preocupación por los temas hacia la descripción de los personajes, hasta conseguir el reemplazo definitivo de la primitiva novela de aventuras, centrada en los avatares de la trama, por la moderna novela psicológica. Se trata, en síntesis, de abandonar la intención de "inventar tramas por sí mismas interesantes –cosa prácticamente imposible–" por la de "idear personas atractivas"; esto es, privilegiar "un arte de figuras" por sobre "un arte de aventuras" (*Ibíd*., 398).

Establecida como punto de partida, esta antinomia general condiciona el resto de los aspectos particulares abordados por Ortega, hasta hacer que todos ellos se presenten como variantes derivadas de la misma. Las distintas oposiciones que componen los parágrafos del estudio –"pura narración" frente a "rigurosa presentación", "referir" frente a "ver", "acción" frente a "contemplación", "función" frente a "sustancia", "lo indirecto" frente a "lo directo"– reproducen de un modo u otro el sentido ya

expresado en esa disyuntiva principal. Dos supuestos relacionados y sin dudas discutibles fundan la serie de dualidades que ordena su argumentación: por un lado, la idea de que la acción o trama no es la sustancia de la novela sino su armazón exterior, el mero soporte mecánico del personaje, de su psicología, a la que le da forma y en verdad estructura y, por otro, la convicción de que lo más relevante en el personaje es su dimensión psicológica, la naturaleza interna que condiciona sus movimientos antes de que actúe. "El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al mínimum. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de 'acciones', sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco" (*Ibíd.*, 418).

Resulta significativo que Borges, cuya maestría en el arte de interrogar y desplazar los términos en que se le presentan los problemas fue tantas veces comentada, acepte en esta ocasión la alternativa de Ortega y limite su respuesta a invertir los argumentos del contrario. El dictamen acerca del agotamiento de los temas en la novela es simplemente rebatido mediante la afirmación del predominio de la trama en la novelística del siglo XX; el controvertido dilema entre argumento y personaje es resuelto de hecho en favor del primero y la superioridad de la novela psicológica es contrarrestada apelando a la prioridad de la novela de aventuras. Todas las razones que Borges esgrime resultan inversamente complementarias de las ofrecidas por Ortega. Su refutación se sostiene sin esfuerzos argumentativos en las mismas antinomias propuestas por las "Ideas sobre la novela" y adolece de un idéntico maniqueísmo. Este intercambio simétrico es posible gracias a la simplificación que Borges opera sobre la moderna idea de novela psicológica de Ortega. La variante del género con la que confronta desatiende las especificaciones de su contrincante y

determina el reduccionismo de sus diferencias. Se diría que, tal como él mismo reprochó a otros escritores, su procedimiento polémico se limita, cómodamente, a deformar o simplificar las tesis del adversario para luego comprobar lo simples y deformes que son.

Aunque Borges prefiera olvidarlo, Ortega postula y defiende el carácter artificial de la novela psicológica. El caso del que parte es el de Dostoievski, en quien encuentra ante todo un "prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca" (*Ibíd.,* 400). El parágrafo titulado "Dostoievski y Proust", en el que se ocupa mayoritariamente del primero, se inicia con una advertencia que Borges recupera luego de un modo intencionado. Para Ortega, Dostoievski es un sobreviviente indiscutible de la declinación de la novela en el siglo XIX, pero las razones que se esgrimen para explicar su persistencia le parecen definitivamente erróneas.

> "Se atribuye el interés que sus novelas suscitan a su materia: el dramatismo misterioso de la acción, el carácter extremadamente patológico de los personajes, el exotismo de estas almas eslavas, tan diferentes en su caótica complexión de las nuestras, pulidas, aristadas y claras. No niego que todo ello colabore en el placer que nos causa Dostoievski; pero no parece suficiente para explicarlo. Es más, cabría considerar tales ingredientes como *factores negativos*, más propios para enojarnos que para atraernos" (*Ibíd.*, 399. El subrayado es mío).

Sin privarse de ironías, Borges omite mencionar que Ortega rechaza las interpretaciones de Dostoievski fundadas en la excentricidad de sus caracteres y, en su lugar, retoma los rasgos impugnados por su antagonista para extenderlos a una caracterización negativa de la novela psicológica.[8] Me refiero al momento tantas veces citado en que les incrimina a los novelistas rusos una marcada propensión a "lo informe" y "al pleno desorden". "Los rusos y los discípulos de los rusos han de-

mostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad ..." (Borges 1985, 10). Más allá de las diferencias previsibles, la omisión de Borges silencia el interés por el elaborado concepto de novela psicológica de Ortega y da lugar a que los lectores malinterpreten las "Ideas sobre la novela".

Apegada a la tradición clásica que defiende la separación entre forma y contenido, la concepción del arte literario de Ortega reconoce en la forma estética, entendida como un organismo vivo al que se subordina la materia, el factor "propiamente artístico de la obra", lo "verdaderamente sustancioso del arte".

> "La materia –afirma– no salva nunca a una obra de arte, y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, su organismo. [...]. La obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto" (1957b, 399).

En el caso particular de la novela moderna, la estructura formal está determinada para Ortega por un ideal de morosidad o *tempo lento*, que tiene en la obra de Dostoievski (y más adelante en la de Proust) su realización más acabada. Se trata de una estructura que responde a la naturaleza esencialmente retardataria del género y que se sostiene en la reducción al mínimo de los motivos argumentales, en la "concentración de la trama en tiempo y lugar", en el aplazamiento de una peripecia "mediante prolija presencia de sus menudos componentes". En suma, una estructura regida por una regla de condensación formal, opuesta a la mera yuxtaposición de peripecias que domina la novela de aventuras, y destinada a transmitir la densidad interna de los personajes y de su atmósfera. Los logros obtenidos por Dostoievski en este sentido le permiten a

Ortega presentar el concepto de realismo al que adhiere. El cumplimiento de la regla de condensación ("Sus libros –señala Ortega– son casi siempre de muchas páginas, y, sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima") sumada a la cantidad de diálogos que recorren las novelas de Dostoievski hace que en ellas los personajes alcancen una "evidente corporeidad que ninguna definición puede proporcionar". La técnica del novelista consistiría en apartarse de la supuesta definición conceptual que inicialmente brinda de sus caracteres, para llegar a mostrarlos en una continua mutación de estados de ánimos y de conductas.

"El personaje no se comporta según la figura que aquella presunta definición nos prometía. A la primera imagen conceptual que de él se no dio, sucede una segunda donde le vemos directamente vivir, que no nos es ya definida por el autor y que discrepa notablemente de aquélla" (*Ibíd.*, 400).

Se iniciaría entonces en el lector "despistado" por la serie de datos contradictorios que movilizan estas mutaciones un intenso esfuerzo por interpretar los signos que delimitan al personaje. La definición del mismo quedaría de ese modo en sus manos. Como le ocurre en el trato vital con la gente, el lector se encuentra frente a los personajes con una realidad difícil y cambiante que debe tratar de comprender. En esta experiencia se basaría entonces el realismo de Dostoievski.

"[…] el realismo –llamémosle así para no complicar– de Dostoievski no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de la vida lo que constituye su 'realismo', sino la forma de la vida" (*Idem*).

Para decirlo con los términos en que Borges deforma el asunto, el realismo de Dostoievski no reside, para Ortega, en la voluntad de presentarse como una mera "trascripción de la

realidad" (Borges 1985, 10) como una "informe *tranche de vie*" (Borges 1937i, 86) o una incauta mimesis de lo real, sino en la construcción consciente y elaborada de un cierto verosímil orientado a que el lector *crea* estar tratando con lo real, con criaturas que *se parecen* a los seres de la vida real. Ortega manifiesta en forma explícita su enérgico desacuerdo con que los personajes de ficción copien simple y directamente a los seres vivientes. La materia de la novela es, desde su punto de vista, "psicología imaginaria", es decir, psicologías inventadas que no se limitan a imitar las almas existentes en sus procesos reales, sino que buscan aparecer como posibles en el marco del universo novelesco al que pertenecen.

> "[...] se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo. Lejos de mí la intención de discutir ahora este enrevesado término, que he procurado usar siempre entre comillas para hacerlo sospechoso. Pero nadie dudará de su ineptitud si advierte que no puede ser aplicado a las obras mismas de que se considera extraído. Son los personajes de éstas tan distintos, casi siempre, de los que en nuestro contorno tropezamos que, aun cuando fuesen en efecto seres existentes, no podrán valer como tales para el lector. Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario" (Ortega 1957b, 418).

La forma del realismo que Ortega lee en Dostoiewski y en Proust, y que reivindica como una cualidad particular de la novela psicológica, está lejos de resolverse en el realismo ingenuo que la lectura de Borges nos induce a creer. Anticipándose al Barthes de "El efecto de realidad", sus ideas muestran cómo el realismo es siempre el resultado de un tipo determinado de construcción artística, cómo el propósito de representar lo real exige la puesta en marcha de un aquilatado artificio retórico,

doblemente complejo en la medida en que para provocar la ilusión referencial debe disimular las huellas de su ejecución.

"El lector –concluye Ortega– no tropieza nunca con los bastidores del teatro, sino que, desde luego, se siente sumergido en una cuasi-realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz. Porque la novela exige –a diferencia de otros géneros poéticos– que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca, ni las tablas del escenario" (*Ibíd*, 402).

La construcción de esa "cuasi-realidad", perfecta y eficaz, en que el lector permanece atrapado, desterraría de la obra literaria la realidad circundante. Esta condición sería la que garantiza una de las características primordiales del género: su hermetismo. Desde su punto de vista, la tarea del novelista consistiría en aislar al lector de su horizonte real para retenerlo en el horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interno de la novela. El mundo novelesco no debe resultar un doble de lo real, su versión derivada, sino un mundo autónomo con derecho propio a la existencia, "un orbe obturado a toda realidad eficiente".

"En este sentido me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera su novela. Sea él todo lo 'realista' que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros" (*Ibíd*, 411).

Tal es el efecto que definiría la novela: un "poder mágico, gigantesco, único, glorioso" que produciría en el lector un estado hipnótico del cual regresaría, concluida la lectura, como si emergiera de otra existencia. Un efecto que el Borges admirador de Stevenson pudo haber compartido en caso de haberse interesado genuinamente por las "Ideas sobre la novela".[9] Más aún, detenerse en ellas sin intención polémica le hubiese

permitido reconocer allí dos de sus más agitadas consignas de esta época: la reivindicación de la especificidad formal de la literatura y la defensa de la autonomía de la obra literaria.

Contrario a la misión testimonial del arte que promueve el humanismo literario de *Sur*, el hermetismo postulado por Ortega es "la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intranscendencia" (*Ibíd.*, 412). No resulta difícil imaginar la simpatía que pudo haber provocado en Borges esta definición. La idea de la intrascendencia del arte, desarrolla Ortega con mordacidad

> "irrita a todas las cabezas confusas y a todas las almas turbias. Pero ¡qué le vamos a hacer si es ley inexorable que cada cosa esté obligada a ser lo que es y a renunciar a ser otra! Hay gentes que quieren serlo todo. ¡No contentos con pretender ser artistas, quieren ser políticos, mandar y dirigir muchedumbres, o quieren ser profetas, administrar la divinidad e imperar sobre las conciencias! Que ellos tengan tan ubérrima pretensión para sus personas no sería ilícito; más tal ambición les mueve a querer que las cosas contengan también multiforme destino. Y esto es lo que parece imposible. Las artes se vengan de todo el que quiere ser con ellas más que artista, haciendo que su obra no llegue si quiera a ser artística. Igualmente la política del poeta se queda siempre en un ademán ingenuo" (*Idem*).

Ni políticos, ni profetas, Ortega ratifica y extiende hacia los novelistas contemporáneos la admiración por los artistas puros que ya había expresado en "La deshumanización del arte".[10] Aun cuando su confianza en la intransitividad de la literatura proviene en forma directa de su interés por las escuelas de vanguardia, mientras que en Borges remite a otras fuentes, como su entusiasmo por los esteticistas ingleses de fines del siglo XIX, el rechazo que ambos manifiestan por las proyecciones trascendentes del arte resulta altamente significativo en el contexto de la tensión creciente que, durante la primera mitad de los años cuarenta, se suscita entre las dos morales

literarias antagónicas que atraviesan las páginas de *Sur*. Con Ortega, Borges hubiese podido afirmar que la novela, más aún, que la literatura en general, "no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica social. No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior* [...]" (*Ibíd*, 412). Si no lo hizo, si prefirió pasar por alto este acuerdo fundamental, no fue sólo porque su previa voluntad de descalificar al adversario se mostró una vez más inconmovible ante coincidencias flagrantes, sino también porque no quiso sacrificar a ningún acuerdo la oportunidad de lanzarse contra quien tácitamente era su principal rival en la revista.

El novelista de *Sur*

Considerado el principal novelista de *Sur* durante los años treinta (condición a la que, luego de la publicación de *Historia de una pasión argentina*, en 1937, se le suma también la de ser el más destacado pensador de lo nacional en la revista), Mallea es a comienzo de los años cuarenta, y aunque hoy resulte algo incomprensible, una figura central del campo literario. El reconocimiento que alcanza en *Sur* se encuentra reforzado por la visibilidad y el importante influjo sobre sus pares que le proporciona el cargo de editor responsable del suplemento cultural del diario *La Nación,* que desempeña desde 1931. Según lo presenta Emir Rodríguez Monegal (1956, 34), Mallea ejerce desde estos espacios claves "una suave dictadura sobre las letras argentinas. Sucesivos honores visibles e invisibles colman al joven, lo visten de importancia, proyectan su mensaje y lo convierten en el primer escritor de su generación". La aparición de *La bahía de silencio*, en 1940, corona con una obra voluminosa el exitoso ciclo inicial que había tenido su obra narrativa. Luego de *Cuentos para una inglesa desesperada*, un

primer libro de relatos juveniles que escribe en 1926, transcurren casi diez años hasta que vuelve a editar otro volumen. En ese lapso, dos de los nueve relatos (o "novelas cortas", según él las designa), escritas entre 1931 y 1935, que al año siguiente componen *La ciudad junto al río inmóvil,* se publican en *Sur*: "Sumersión", que aparece también en el *Deutsche Zuricher Zeitung*, de Zurich, y en *La Fiera Litteraria*, de Roma, y "Suerte de Jacobo Uber", que integra el volumen con una variación leve en el título. "La Angustia", otro relato del mismo libro, se edita originalmente en la *Revista de Occidente* de Madrid. Este circuito de publicaciones europeas en el que se difunden sus relatos indica, como señala Beatriz Sarlo (1988, 230), la extendida trama de relaciones internacionales que Mallea cultiva como miembro de *Sur* y *La Nación*. En 1935, con la publicación de *Nocturno europeo*, su primera novela, se inicia su prestigiosa trayectoria como "escritor de la conciencia". Precedido por la entusiasta aprobación que habían despertado los relatos de *Sur*, la obra obtiene el primer premio de prosa de la Municipalidad de Buenos Aires.

El elogioso comentario que Leopoldo Marechal escribe a propósito de esta novela en el número 15 de *Sur*, el primero de la extensa serie de reseñas encomiásticas que el escritor recibe sobre todo a partir de *Historia de una pasión argentina*, comienza con una digresión elocuente. Se trata de un extenso e intrincado rodeo inicial en el que Marechal se interroga acerca del estatuto genérico del libro para terminar por explicitar una de las principales pautas de lectura que, desde el interior de *Sur*, consagran a Mallea como novelista.

"Antes de considerar la materia propia de este 'Nocturno europeo' el crítico dado a la manía de la clasificación literaria podrá preguntarse si está o no en presencia de una novela; y recordará entonces que la novela constituye un género tan indefinido aún y tan rebelde al freno de la preceptiva que, por asombroso contraste, no hay realización nove-

lística de alto vuelto que no haya venido a superar y aun a contradecir las leyes que hasta su aparición se consideraba como propias del género. En lo que me toca, si tuviese que dar a esta obra de Mallea una clasificación aproximada, no vacilaría en afirmar que el 'Nocturno europeo entra más en el género de las 'confesiones' que en el de la novela, bien que la suya sea una confesión en tercera persona. Se me dirá que toda novela es, al fin, una confesión en tercera o en terceras personas y responderé que no todo lo que afirmamos de nosotros merece nombre de confesión, aunque revelemos al público los gestos más escondidos de nuestro ser. Por el contrario, yo diría que hay confesión, no en la medida de lo que afirmamos, sino en la medida de lo que negamos de nosotros; y en efecto la confesión auténtica es la expresión de una serie de negaciones que acerca de sí mismo formula el ser abocado a su propio conocimiento (y no quiero decir que la confesión se desenvuelva en el terreno de las negaciones; sino que por las negaciones debe comenzar y comienza el hombre todo conocimiento real de su propio enigma). De lo dicho se infiere que toda confesión verdadera supone un conocimiento previo de sí mismo, y que tal conocimiento debe ser la flor y el fruto de una experiencia negativa del mundo que ha obrado en el ser como piedra de toque" (Marechal 1935, 116).

El enrevesado argumento de Marechal avanza de acuerdo a una suerte de desarrollo silogístico en el que, una vez extraída la conclusión, se introduce un nuevo dato que, si bien no cuestiona el sentido medular de la premisa general, corrige su alcance en una dirección más específica. Para decirlo brevemente, según Marechal, *Nocturno europeo* es antes una confesión en tercera persona que una novela; todas las novelas son confesiones en tercera o en terceras personas; por lo tanto, la novela de Mallea lo es. Sin embargo (y este es el dato agregado que corrige el alcance de la premisa general), no todo lo que un autor afirma de sí mismo es una confesión. Para que una novela sea, tal como se espera, una auténtica confesión, el novelista debe emprender un previo camino de recogimiento espiritual que lo conduzca hasta un verdadero conocimiento de sí mismo e impida que, como ocurre muchas veces, la obra naufrague en un mero "bizantinismo psicológico ajeno a toda rea-

lización efectiva del ser por el autoconocimiento" (*Ibíd.*, 117). Esta condición fundamental sería la que cumple con maestría la primera novela de Mallea.

Nocturno europeo es, para Marechal, una confesión genuina, la expresión "viviente" de preocupaciones que Mallea había revelado ya en su ensayo "El escritor de hoy frente a su tiempo" (1935b).[11] La misma valoración de *Nocturno europeo* insiste en la conocida reseña que Bernardo Canal Feijóo le dedica a *Historia de una pasión argentina* en el número 38 de *Sur* (noviembre de 1937). La relación entre ambas obras se le revela a Canal Feijóo indispensable para apreciar la verdadera dimensión en que ellas han sido concebidas y para poder situar entonces el "gran ciclo moral" que proyectan en el interior de la producción malleana. Tanto *Nocturno europeo* como *Historia de una pasión argentina* se asemejarían a "las novelas introspectivas y autobiográficas hechas en tiempo de 'Yo'", pero esta semejanza podría inducir al error de creer que se trata de una de esas "'confesiones' personales típicas de nuestra época con que ciertas conciencias se desahogan de desorientación o de honda soledad histórica" (Canal Feijóo 1937b, 75).

> "Las obras de Mallea son otra cosa: el problema subjetivo tiene un sentido de escorzo simbólico de un problema mayor. Están hechas en 'Yo', para una sindicación primaria indispensable en un movimiento de conciencia, no para un simple rescate egoísta. Contra las apariencias formales inmediatas, la reflexión sobre sí persigue aquí el desnudamiento del núcleo final en que uno puede reconocerse 'objetivamente', en que uno se reconoce el carozo vivo, la semilla de destino superior que es" (*Idem*).

Su exposición avanza infatigable en el desarrollo de esta idea para llegar a la misma conclusión que había inaugurado la lectura de Marechal: *Nocturno europeo* (y ahora también *Historia de una pasión argentina*) no es una "mera confesión" individual sino un ejercicio introspectivo de alcances universales.[12]

Este criterio de valoración de lo literario, que no reconoce con nitidez diferencias genéricas específicas, y según el cual el carácter confesional o autobiográfico de la obra es el resultado de una profunda exploración espiritual de alcances trascendentes –un criterio central al humanismo literario predominante en *Sur*– no sólo resulta decisivo en la consagración que Mallea obtiene, dentro y fuera de la publicación, como novelista de la conciencia (y también como ensayista), sino también en su poética narrativa. Lo que las lecturas de *Sur* celebran en la obra de Mallea es el reconocimiento de éste y otros criterios estéticos e ideológicos compartidos. La entusiasta recepción que acompaña la salida de cada uno de sus libros da cuenta de la plena conformidad que ellos manifiestan con las expectativas de su público. Cuando en 1938 aparece *Fiesta en noviembre,* su segunda novela, también premiada (recibió ese mismo año el segundo Premio Nacional de Literatura), la reseña que Amado Alonso escribe en *Sur* vuelve previsiblemente a destacar como mérito principal de esta "novela nada novelesca" (fórmula que utiliza con un ánimo positivo, análogo al que impulsó a Marechal a afirmar que ignorar los "valores literarios" de *Nocturno europeo* era el mejor elogio que podía brindarle a la obra) "el pensamiento central que da vida a toda la construcción": el hecho manifiesto de que *Fiesta en noviembre* sea una "novelación de *Historia de una pasión argentina*" (Alonso 1939, 66) y lo que prime en ella sean entonces las preocupaciones del escritor.

De *Nocturno europeo* a *La bahía de silencio* y aún más allá, toda su novelística se presenta como una proyección de sí mismo. El esquemático modelo ficcional organizado en torno a los redundantes conflictos de conciencia de uno o varios personajes principales, portavoces transparentes de las angustias y las preocupaciones del novelista, responde de un modo mecánico a esa confianza indeclinable en el potestad del autor. Un narrador

omnisciente, observador escrupuloso de los impulsos y sentimientos que mueven a sus personajes, penetra en sus interioridades taciturnas para revelar el intenso drama vital que los aqueja. La encarnación de los tópicos malleanos en esos conflictos subjetivos, sumada a la utilización frecuente de un estilo indirecto libre, contaminado de la lengua enfática, repetitiva, pródiga en sustantivos y adjetivos abstractos, que caracteriza su escritura ensayística, suscita una clara identificación entre autor, narrador y personajes.[13] El afligido soliloquio de Adrián, el joven artista que protagoniza *Nocturno europeo*, repite las conclusiones malleanas sobre la desintegración espiritual del viejo continente en los años de entreguerras. Los personajes de *La ciudad junto al río inmóvil* viven y agonizan en la constante tensión entre la Argentina superficial y la profunda, que Mallea había anunciado en *Conocimiento y expresión de la Argentina* y que será luego el núcleo estructural de su *Historia de una pasión argentina*. Personajes alegóricos, encerrados en la soledad y el silencio de una búsqueda interior dolorosa, sus conflictos internos representan distintas variantes de este único tema. Como le ocurre a Jacobo Uber, a Solves, lo que los atormenta hasta la angustia es su falta de comunión con los otros, el aislamiento, la incomunicación a que los somete una conciencia espiritual todavía inmadura. Aspiran a trascenderse a sí mismos, a encontrar, como reclama Ana Borel en "La angustia" o Durcal en "Encuentro en lo de Parcolevine", una causa auténticamente humana a la que entregarse, a la que darse sin restricciones. De la mayoría de ellos puede decirse lo que el narrador comenta a propósito de Solves:

"Muchos, a esa hora, como él, andarían por la ciudad en busca de sus propios fantasmas, su propio ser evadido e incomunicable. Desconocidos para sí. ¡Ah, argentinos, pueblo habitado por lentas, densas,

glutinosas emociones —emociones no llegadas aún al verbo, vehementes y reprimidas, taciturnas, buscando salidas en el pozo de cada ser!" (Mallea 1954a, 98).

En *Fiesta en noviembre* la composición de los caracteres y el planteo argumental se organizan también a partir de la disyuntiva entre los dos modos existenciales que representan la Argentina visible y la invisible. Eugenia Rague, la imperiosa anfitriona del banquete en el que se desarrolla la novela, es la cifra inmediata de los argentinos superficiales e inauténticos. Su hija Marta Rague y el joven pintor Lintás, las dos almas nobles del relato, resultan los testigos severos e insobornables de ese mundo en plena descomposición. Pero ninguna de estas novelas ni relatos despliega las tesis ensayísticas de Mallea en la proporción en que lo hace *La bahía de silencio*. El narrador omnisciente es reemplazado allí por un narrador protagonista en primera persona que se dirige a una enigmática figura femenina, la señora de Cárdenas, representante de los argentinos auténticos, para contarle en tono confesional el desarrollo de su propia crisis interna. El dilatado relato de Martín Tregua, tal es el nombre de este narrador protagonista de rasgos autobiográficos, presenta las mismas ideas que el novelista había expuesto ya en sus textos anteriores, encarnadas ahora en una extensa serie de personajes de extrema verbosidad. La crisis del personaje funciona como un nítido emblema del conflicto en el que vive toda su generación.

La bahía de silencio es sin dudas el proyecto novelístico más ambicioso y más importante de Mallea hasta ese momento. Simultáneamente a la edición argentina se anuncia en Estados Unidos su versión en inglés, lo cual le permite obtener una inmediata y favorable repercusión de la crítica internacional.[14] Entre sus colegas de *Sur*, la novela parece haber alcanzado una recepción algo más compleja de lo que permitió

pensar la conocida reseña crítica que Bernardo Canal Feijóo escribe para la revista.[15] En esta ocasión, Canal Feijóo, que pocos años antes fue un efusivo admirador de *Historia de una pasión argentina*, presenta críticas severas a una obra a la que juzga con firmeza como la densa "historia novelada de *una* pasión argentina" (Canal Feijóo 1940, 151). Dos objeciones relacionadas articulan su comentario: la primera alude a las deficiencias de construcción que presenta la novela, especialmente en lo relativo a los personajes, y la segunda, a la estrecha visión de lo nacional que ellos manifestarían. Luego de un extenso y difuso párrafo inicial en torno a la definición del género, caracteriza negativamente a los personajes: seres "extremadamente sedentarios y verbosos", el peso de las ideas que transmiten los convierte en "figuras planas" y "fantasmáticas" que "no sabrían manejarse en lo que podría llamarse 'términos de realidad' [y] que tienen necesidad de hacerlo en 'términos de erudición', de lecturas extranjeras, generalmente en otra lengua" (*Ibíd.*, 154). "Al último, son personajes que conocen todas las voces, menos la suya" (*Ibíd.*, 155). El grado de abstracción en el que viven sería una consecuencia directa de la falta de compromiso auténtico con esa esencia nacional a la que sin embargo buscan representar.[16]

Como sostiene Halperín Donghi (1999, 78) en uno de los ensayos más inteligentes que se escribieron sobre la obra de Mallea,

> "Canal Feijóo, que hasta ese momento ha sido su más firme admirador, se resiste ahora a admirar a quienes han terminado hallando refugio en el silencio de la bahía: 'hablan bella y brillantemente, viven estúpidamente, terminan lamentablemente'. [...] Mallea, que obviamente no cree que sus personajes hayan vivido estúpidamente, está no menos obviamente convencido de que al cerrarse su novela de 1940 ellos han consumado ya su catarsis, y con ellos ha alcanzado su resolución esa pasión argentina que le ha venido dando tema desde 1934."

En esta convicción lo acompaña a Canal Feijóo otro miembro de la revista cuyos juicios parecen ajustarse más a las pautas valorativas compartidas en *Sur*. En enero de 1941, inmediatamente después de haber leído *La bahía de silencio*, Amado Alonso dirige a Mallea una carta personal en la que resalta con admiración los méritos de la novela. Lejos de los defectos y debilidades que le atribuye la reseña de Canal Feijóo, su lectura distingue *La bahía de silencio* como un momento consagratorio en la carrera novelística del escritor. "Me figuro que su obra de arte va adquiriendo ese plus que no cabe en el arte mismo, ese andar de vida que hay siempre en las obras perdurables. Parece ya inevitable que sobre Ud. va a caer un destino de magisterio" (en Grieben 1961, 17). El criterio de Alonso –me refiero al que establece la prioridad de los aspectos vitales sobre los puramente artísticos– constituye uno de los principales en los que se funda el humanismo literario dominante en la revista. Se trata no sólo de un valor esgrimido con fervor por el propio Mallea sino también de uno de los parámetros decisivos en el reconocimiento que él ha obtenido en *Sur*. Al avanzar en el comentario más específico de la novela, Alonso insiste en esta prioridad y la liga al carácter representativo y trascendente que la primera persona autoral tiene para muchos de los principales escritores de *Sur*.

"En otra cosa, en el arte mismo, quisiera yo verlo seguido: en la materia o género de materia de la novela como obra de arte. Está bien, no digo que no, el ir a interesarse novelísticamente por lo que es de cualquier modo pintoresco: lo rural, por ejemplo, o lo arrabalero, o la vida de un oficio, de los pescadores o de un pequeño empleado de banco. Pero la vida misma de uno, la que uno lleva profesional y socialmente y aun la de sus aficiones, esa parece que debe ser objeto de atención privilegiada. Todo lo demás es fuga de la vida, refugiarse en lo muy remoto o en lo muy poco remoto. Y usted ha novelado la vida de los argentinos cultos de hoy, con naturalidad y sin folklorismo informativo, la vida por dentro, con sus temas más funcionales, trabajo y ocio, satisfacciones y ansias, placeres y

miserias, conversaciones y silencios. La novela es mucho más que un documento autobiográfico, aunque los es, porque es la vida de los hombres de letras de la Argentina con un destino de comunidad." (*Idem*).

El mérito de *La bahía de silencio* residiría en que, convirtiendo su propia vida en materia literaria, Mallea supo contar por dentro la realidad de ese grupo de argentinos genuinos al que pertenece. Si en la lectura de Canal Feijóo, las expectativas abiertas por la publicación de *Historia de una pasión argentina* aparecen frustradas, en la de Amado Alonso, en cambio, se realizan a una escala que trasciende el plano personal para alcanzar dimensiones colectivas.[17]

La ofensiva antihumanista

Cuando aparece *La invención de Morel* con el prólogo de Borges, Mallea acaba de publicar *La bahía de silencio*. El sucesivo éxito de sus obras y los continuos reconocimientos de la crítica y del público lo convierten en un blanco polémico privilegiado contra el cual definir posiciones alternativas.[18] Si bien resulta difícil imaginar un Borges lector de *La bahía de silencio,* cuesta muy poco (sobre todo después del *Borges* de Bioy) pensar en la irritación y la maledicencia que le debe haber despertado la encumbrada situación de su antagonista. En esa irritación –una irritación lúcida, cultivada con indirectas durante años– debe haberse originado, al menos en parte, su interés por reeditar, en ocasión del debut novelístico de su amigo, las críticas a la "morosa novela de caracteres" que ya había expuesto en "El arte narrativo y la magia" (1932a). Casi una década después de este ensayo, en un clima que, como dije antes, se avecinaba oportuno para el debate, Borges promueve la identificación maliciosa entre la variante psicológica de la novela defendida por Ortega y la "novela de la conciencia moral" o de la interioridad espiritual, representada por Mallea.[19] La sim-

plificación que su prólogo opera sobre la perspectiva del filósofo español confunde interesadamente dos modalidades diferentes y hasta opuestas del género.

Contrario a Ortega, el valor de la novela deriva para Mallea de las posibilidades de trascendencia que ofrece. Como el ensayo, resulta un género encaminado a que el escritor, comprometido con los conflictos morales de su época, manifieste el estado de su conciencia espiritual. El mínimo de ficcionalidad que impone la existencia de personajes es la principal (sino la única) diferencia que separa sus primeras novelas de sus primeros ensayos. La ficción se resuelve como un elemental y precario juego de trasposiciones y enmascaramientos dirigido por la figura omnipresente de un autor que "se ha ceñido ya la túnica del angustiado con la inquebrantable decisión de no despojarse nunca más de ella" (Halperín Donghi 1999, 60). Lejos del imperativo orteguiano de "inventar almas interesantes", de construir "psicologías imaginarias", sus personajes funcionan como meros portavoces de la preocupaciones del novelista. "El creador –firma Mallea (1935b, 14)– entra a gritar con sus personajes la dramaticidad esencial de sus conflictos." Sus narraciones se sitúan en las antípodas de la moderna novela de caracteres que postula Ortega y se aproximan, como señaló Donald Shaw (1968), a los argumentos de Baroja que Ortega discute.[20]

La ofensiva de Borges consiste, básicamente, en atribuir a la modalidad novelística defendida por el español defectos y debilidades propias de la variante humanista. Los cargos que levanta contra la novela psicológica son justos y pertinentes aplicados al autor de *La bahía de silencio*, pero resultan manifiestamente arbitrarios contra Ortega. Un ejemplo elocuente de la astucia con que Borges elige sus argumentos para provocar este equívoco es el que proporciona la conocida referencia a Dostoievski que mencioné más arriba. Si se atiende al lugar

decisivo que Mallea le otorga al novelista ruso en el progreso hacia la transmutación moral del arte, esta referencia adquiere un alcance más orientado y terminante que si se la contrapone a la lectura de Ortega.

En este punto conviene abrir un paréntesis para reponer algunas referencias. Para Mallea, que se reconoce un continuador de Nicolás Berdiaeff, el criterio de valoración estética cambia radicalmente con Balzac y Dostoievski. A partir de la obra de ambos, la perfección formal a que aspiraba el gusto clásico es reemplazada por el advenimiento de formas cambiantes, renovadas, imperfectas, que obtienen su importancia ya no del respeto a reglas convencionales sino del parecido que las liga a las formas vitales y humanas.

> "Balzac y Dostoievski fueron los primeros rebeldes de una regla tradicional. [...]. El criterio acerca de la perfectibilidad de la obra cambia con ellos: lo que producen es un bloque artístico imperfecto, pujante y angustiado, el fondo esencial humano vale por su potencia intrínseca en sus obras y no por los viejos principios estéticos que tenían su norma fundamental en la armonía. Introducen la desarmonía fecunda, de naturaleza esencialmente humana, como factor primero de su estética, en la que la teoría fundamental y filosófica del arte es transmutada en una teoría fundamental y filosófica de la vida. De este modo, su estética se transforma en una ética" (Mallea 1935b, 11).

En el caso de Dostoievski, la razón de este cambio está determinada por la concepción del hombre que reflejan sus novelas: una concepción que corresponde a lo que Berdiaeff distingue como el tercer estadio de evolución interior del ser humano, el hombre en pleno conflicto espiritual con su propia naturaleza. El héroe dostoievskiano "siente la falta de firmeza del suelo en el que está plantado, una crisis se produce en él, un abismo volcánico se abre en su fondo y Dios y el diablo, el cielo y el infierno vuelven a revelarse en él, pero esta vez en el ámbito de sus propias profundidades" (*Ibíd.,* 22). Los compor-

tamientos excéntricos y desmesurados responden a la magnitud del conflicto moral que lo atraviesa.

En "Introducción al mundo de la novela", un extenso ensayo que escribe en 1949, y que incluye luego en *Notas de un novelista*, Mallea retoma esta idea y sitúa en la aparición de *Los hermanos Karamazov* el surgimiento de una nueva fase en la historia del género, la de la "novela del conocimiento", que abre las puertas a "la gran novela de conciencia, a la gran novela moral" (1954b, 136), cuyos máximos representantes son, además de Dostoievski, Joyce, Kafka, Proust y Faulkner. La "novela del conocimiento", en la que previsiblemente enrola su propia novelística, inicia para Mallea el camino de la *rehumanización* del género. La novela anterior, la novela psicológica del siglo XIX, la de Stendhal y Flaubert, se había habituado, según explica, a concebir la psicología de los personajes como un simple comercio, como "mecanismos íntimos del trueque humano: [...] argucias, cautelas, prevenciones, disimulos, decepciones, tramos cortos del ser" (*Ibíd.,* 127). Era una novela que proporcionaba imágenes parciales del ser humano y a la que le faltaba justamente la proyección trascendente que la novela dostoievskiana vendría a restablecer. *Los hermanos Karamazov* probaban que "la leyenda de la deshumanización de la novela no e[ra] más que el falseo de una verdad, la verdad de su acceso a otra trascendencia, mucho más humana porque mucho más completa, mucho más humana por ir hacia la meta de darnos del hombre la certidumbre de otras regiones, la idea de su distinta colocación en el mundo, la posesión de otras llaves" (*Ibíd.,* 131).

Seguramente Borges desconocía los detalles de esta interpretación, lo que sin embargo no impide considerar que su referencia a los discípulos locales de los novelistas rusos y las objeciones que expone en el prólogo a *La Invención...* reaccionaran contra la fuerza que esa tendencia a la rehumanización

de la novela y de la literatura en general –tendencia a favor de la cual el propio Mallea había desarrollado toda su obra– tenía en el interior de *Sur*. En varios de los ensayos y notas publicados en la revista, Borges se había manifestado ya contra las restricciones que la perspectiva humanista le imponía al ejercicio literario.[21] "Los críticos realmente informados –ironizaba en "Modos de Chesterton" (1936d, 52)– no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste solo puede interesarles como valor humano –¿el arte es inhumano, por consiguiente?–, como ejemplo del país, de tal fecha o de tales enfermedades". "La pésima costumbre contemporánea de reducir la obra a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico, ha deformado la valoración de las obras", afirmaba a propósito de Swinburne (1937d, 93). Pero lo que la novela de Bioy le permitía en esta oportunidad era, además de insistir en la impugnación de los valores establecidos, configurar, a partir de la antinomia orteguiana entre novela de aventuras y novela de personajes, una escena de confrontación doméstica en la que ocupar uno de los lugares protagónicos.[22]

El velado enfrentamiento con Mallea no sólo reeditaba una oposición que Borges había desandado algunos años antes sino que además invocaba, a partir de la equívoca cita inicial de Stevenson en el prólogo, la reacción suscitada a fines del siglo XIX contra la expansión del naturalismo en Inglaterra.[23] Como sostiene Isabel Stratta en un artículo sagaz e ineludible (2004, 53), Borges reacciona a "la unanimidad reverencial que las novelas suscitan en su medio [...] con la misma nostalgia de una inespecífica edad de oro de la peripecia con la que Stevenson conjuró –reivindicando la aventura, las narrativas orientales y el sabor de los 'cuentos contados'– cincuenta años antes el fantasma de Zola, que amenazaba con recorrer Inglaterra." Los ensayos de Stevenson le proporcionan los principales

argumentos con los que enfrentar, en un escenario mucho más modesto y menos atractivo que el británico, la hegemonía de una novela "abarrotada de destinos humanos" (2000, 38), arbitraria, caótica, y cómodamente asentada en las facilidades de la mímesis. Contra esta novela "vasta", "extensa", "dilatada", que encuentra en las casi seiscientas páginas de *La bahía de silencio* su realización ejemplar, articula una versión económica de la narración, basada en el "intrínseco rigor de la novela de peripecias". Una poética del relato puro y elemental, que recupera "el espíritu del *romance* inglés de finales XIX: asunto extraordinario, ausencia de 'conflictos humanos' y de psicología, enigmas, investigaciones de lo desconocido, prescindencia de historias secundarias, facultad de maravillar" (Stratta 2004, 53), como una suerte de antídoto contra el caos de "interjecciones y opiniones, [de] incoherencias y confidencias [que] agota la literatura de nuestro tiempo" (Borges 1942b, 57). Austeridad de procedimientos, orden constructivo e invención argumental definen las reglas básicas de esta "poética de combate" (Giordano 2005a, 20), cuyo interés está menos encauzado a definir una preceptiva del relato a partir de la que se explique su literatura que a impactar contra las pautas de valoración instituidas dentro y fuera de *Sur*.[24]

Notas

[1] Según puntualiza Tzvi Medin (1994), la publicación conjunta de *La deshumanización en el arte e Ideas sobre la novela* provocó una discusión inmediata en varios países latinoamericanos, entre los que se cuentan, además de Argentina, México (la reacción se hizo sentir especialmente entre los miembros de la revista *Contemporáneos*) y Chile. En Argentina, señala Medin, la discusión fue duradera. En 1925 apareció en el número 6 de la revista *Valoraciones* (6 de junio de 1925, 297-299) el artículo crítico de Eduardo Ripa "Ortega y Gasset y la novela" y, al año siguiente, en la revista *Nosotros* (nº 202, marzo de 1926, 252), una breve colaboración del mexicano Torres Bodet, "La deshumanización del arte". En 1936, Enrique Benítez de Aldama editó su libro *El arte deshumanizado. (Crítica a La deshumanización del arte)*, Editores Cebaut y Compañía, Buenos Aires.

Además de estas respuestas que registra Medin, Ernesto Palacio publicó en la revista *Criterio* un extenso estudio crítico, titulado "En el país del arte deshumanizado", que apareció en seis entregas (*Criterio* 26, 28, 30, 32, 34, 36 de 1928). Dejo para otra oportunidad el análisis de las coincidencias que estos artículos de Palacio mantienen con las posiciones que años después defienden los humanistas de *Sur*. Para una presentación del texto de Palacios, ver "Senderos que se bifurcan: la relación entre Ortega y Maeztu en la Argentina desde la óptica de la revista *Criterio* hacia 1928" en AA.VV. (2004, 279-304).

[2] Antes de publicar ese libro, Caillois anticipa en *La Nación* (17 de agosto de 1941) su artículo "El suicidio de la novela", que luego también será incluido en aquél. En este artículo, que ha sido señalado por la crítica como la nota a la que refiere Caillois en la carta a Ocampo, el diálogo con las proposiciones de Ortega es menos directo y evidente que el que se lee en "Definición de lo novelesco". De allí que me incline a pensar que en realidad sea a este último al que alude su carta.

[3] Me refiero a "Aventuras sin novela y novela sin aventuras" (13 de agosto de 1941), "Confusiones acerca de la novela" (22 de agosto de 1941), "Galería de retratos" (6 de septiembre de 1941), "Irresponsabilidad del novelista subjetivo" (2 de octubre de 1941), "Acción, límite de lo humano y lo divino" (7 de octubre de 1941) y "Literatura sin héroes" (13 de octubre de 1941). Todas están recopiladas en Arlt 1994. Para el análisis de estas intervenciones, consultar los rigurosos estudios de Capdevila (1995) y Juárez (2010).

[4] "A pesar de ello [de la cantidad de 'creaciones humanas muy singulares' que acaba de mencionar] –concluye de Torre (1942b, 2)– olvidando o desconociendo que nuestro siglo dió ya, según señalaba hace poco un joven escritor argentino un trío de grandes novelistas: Proust, Joyce, Kafka –al que yo quizá agregaría otro en distinto plano: Lawrence, Jules Romains, Thomas Mann–, se sostiene ligeramente que la novela es hoy un género en decadencia. Subconsciente o expresamente, esa negación, antes que articularse en razones, sólo responde en los más al difuso sentimiento de que la novela actual no ha producido tantos personajes y caracteres representativos como la del siglo anterior. Pero ¿acaso es ése, la creación de personajes, el anhelo esencial del nuevo arte novelístico? ¿Acaso no habrá experimentado este género un cambio de mira en su objetivo tradicional?" Los interrogantes con que de Torre cierra su artículo parecen estar simplemente destinados a contrariar la alternativa propuesta por Ortega. En ningún momento de su intervención, menciona o alude a cuál podría ser el sentido del cambio que anuncian sus preguntas. Por el contrario, como dije, se limita a constatar la cantidad de personajes representativos que pueblan la novela del siglo XX, como si efectivamente de ello dependiera el futuro del género. Casi una década y media más tarde, analizó con mayor detenimiento la teoría orteguiana de la novela en de Torre 1956.

[5] Para un panorama de la situación de la novela argentina desde 1930 a 1955, consultar Rivera (1980-1986). Especialmente, el parágrafo titulado "¿Una crisis de la novela?".

[6] Como señaló la crítica (Rodríguez Monegal 1976 y Gramuglio 1989), esta embestida venía preparándose ya en varios ensayos de Borges durante de la década del treinta, principalmente en "El arte narrativo y la magia" (1932a) y "La postulación de la realidad", publicado en *Azul* 10, junio 1931, pp. 13-18 (Recogido en 1966, 67-74), así como también en muchas de las reseñas bibliográficas y notas que por esos años escribió en *El Hogar* y en *Sur*.

[7] Sobre las ironías de Borges contra Ortega, basta recordar el seudónimo Ortelli y Gasset con que él y Carlos Mastronardi firmaron la declaración "A un meridiano encontrao en una fiambrera", aparecido en 1927, en la revista *Martín Fierro*, como respuesta a un artículo de *La Gaceta literaria*, titulado "Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América".

[8] Esta cuestión constituye una de las diferencias centrales en la discusión de Ortega con Baroja. Para Baroja –que respondió a las "Ideas sobre la novela" en el "Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente", que precedió a su novela *La nave de los locos*– el valor de las novelas de Dostoievski reside justamente en

la sensibilidad patológica que alienta las conductas de personajes. "El valor de Dostoievski –escribe el novelista–, y ello, aunque reconocido y vulgar, no deja de ser cierto, está en su mezcla de sensibilidad exquisita, de brutalidad y de sadismo, en su fantasía enfermiza, y al mismo tiempo poderosa en que toda la vida que representa en sus novelas es íntegramente patológica por primera vez en la literatura y en que esta vida se halla alumbrada por una luz fuerte, alucinada, de epiléptico y de místico. [...] [Dostoievski] es un enfermo genial que hace la historia clínica de los inconscientes, de los hombres de doble personalidad, a los cuales ve mejor porque su psicología casi íntegramente está dentro de lo patológico." Y más adelante agrega, refutando directamente a Ortega. "Que hay en él una técnica de novelista adaptada a sus condiciones, es cierto; pero es una técnica que si se pudiera separar del autor y ser empleada por otro no valdría gran cosa. Dostoievski, cuando deja su técnica novelesca y no hace más que narrar lo visto por él, como en *Los recuerdos de la Casa de los Muertos*, es tan interesante y coge al lector tanto como en sus demás libros" (Baroja 1925, 32-33).

[9] Escribe Stevenson (1983, 147): "Si hay algo que propiamente pueda conocerse con el nombre de lectura, habría de ser una actividad voluptuosa y absorbente; deberíamos recrearnos en el libro, ensimismarnos, y emerger de la lectura con la mente colmada de la más viva y caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de conciliar el sueño o de desarrollar un pensamiento continuado." Para la afinidad de Borges y Stevenson en este sentido, consultar Balderston (1985, 13-62).

[10] En esa ocasión, en el parágrafo denominado "La intrascendencia del arte", Ortega explicaba la cuestión en términos menos exaltados y algo más precisos: "Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. Una vez escrita esta frase me espanto de ella, al advertir su innumerable irradiación de significados diferentes. Porque no se trata de que a cualquier hombre de hoy le parezca el arte cosa sin importancia o menos importante que el hombre de ayer, sino que el artista mismo ve su arte como una labor intrascendente. Pero aun esto no expresa con rigor la verdadera situación. Porque el hecho no es que al artista le interese poco su obra y oficio, sino que le interesa precisamente porque no tiene importancia grave y en la medida que carecen de ella. No se entiende bien el caso si no se le mira en confrontación con lo que era el arte hace treinta años, y, en general, durante todo el siglo pasado. Poesía o música eran entonces actividades de enorme calibre; se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente en un doble sentido. Lo era por su tema, que

solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales" (*Ibíd.,* 383).

[11] En "Camino interior", una breve nota aparecida pocos meses después en el número 16 de *Sur* (enero de 1936), Pedro Henríquez Ureña describe la promisoria transformación que presenta la novela en Hispanoamérica ("La novela en la América española –que crece velozmente en volumen– empieza a recorrer caminos espirituales.") y señala al Mallea de *Nocturno europeo* como uno de los principales responsables de este cambio. "Dos novelistas que recorrieron ya el camino juvenil de la fantasía ingeniosa coinciden en procedimientos ahora (1935) en dos obras adultas: Eduardo Mallea, con *Nocturno europeo*; Jaime Torres Bodet, en *Primero de enero.* Su camino es ahora el íntimo camino espiritual. Mallea había saltado, al parecer, desde los caprichos para su *Inglesa desesperada* hasta la interrogativa soledad de su Avesquín y la hermética angustia de su Ana Borel. En *Nocturno europeo* se expresa sin interpuestas sombras: su Adrián es sólo el delgado disfraz de su inquietud, la inquietud ante este enigmático mundo moderno en que las almas se vuelven aislamiento e incomprensión" (1936a, 77).

[12] Cito completo este desarrollo "Comprendámoslo: si el fruto fuera capaz de reflexión, podría darse cuenta de que tiene dentro una semilla; pero tendría que advertir que si es suya porque la lleva adentro, ella pertenece también al nuevo ente que debe brotar de su desenvolvimiento. La mera 'confesión' de que uno lleva adentro una semilla, puede ser un bello ejercicio moral, o al menos literario; pero ir un poco más allá, despojarse de la vanidad cicatera de sentirse escondiendo un tesoro; descubrir que en la semilla hay el 'compromiso' necesario de una proyección hacia fuera, hacia fuera de la individualidad personal que la esconde; comprender que la verdadera riqueza de cada uno es ser portador de esta prenda de un destino superpersonal que está infinitamente depositado en cada uno, y pertenece al *todos* en que viven integrados los hombres; y derivar de esta conciencia el principio de una misión histórica, –es de por sí un afán inmensamente más grande" (*Idem*).

[13] Para una impecable descripción del estilo de Mallea, consultar Real de Azúa (1987). Ver también Ríos Patrón (1957), Lichtblau (1967).

[14] El primer libro de Mallea traducido completo a otro idioma fue *La ciudad junto al río inmóvil*, versión italiana de Attilio Dabini, publicado en Milán 1939, con el título *La cittá sul fiume inmobile.*

[15] Aludo aquí a las lecturas de King (1989, 111) y Gramuglio (2001a, 360-362). Me refiero a la idea de que la reseña de Canal Feijóo anunciaría la declinación de Mallea en *Sur*.

[16] "Son demasiado lúcidos, y a veces autoconscientes, para no llegar alguna vez a darse cuenta del verdadero quid de su pasión. *Yo percibo en su conciencia el dolor inconfesado de sentirse en el ser nacional como una cosa que, salida de él, formada de los auténticos humores de él, ha quedado aislada y endurecida fuera, no puede reabsorberse en la propia linfa, y tiene ahora el sentido de lo que debe eliminarse.* La imagen que les cuadra es, realmente, la de mostrarlos a ellos mismos como 'costras', autorreflexivas, casi siempre brillantes, pero en las cuales se rompe la continuidad de la corriente sanguínea y de la nervadura vitales, y cuajan los primeros bocados de la muerte." (Canal Feijóo 1940, 156. El subrayado es mío).

[17] Guillermo de Torre insistirá años más tarde en una idea similar: con esta obra monumental, afirma, Mallea compone la "novela de una generación, las memorias de una época, la etopeya de un mundo juvenil" (1963, 133).

[18] Importa recordar que desde *Nocturno europeo* en 1935 y hasta mediados de los años cuarenta, Mallea publica en forma regular al menos un libro por año. En 1940, además, es elegido por sus colegas como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores.

[19] Retomo la fórmula de un artículo de Leo Ferrero, "La novela y la conciencia moral", publicado en el número 40 de *Sur* (enero 1938), en el que se presenta una concepción de la novela congruente con la de Mallea. Sobre todo en la prioridad excluyente que Ferrero le reconoce a lo humano y al sentimiento moral en la definición del género.

[20] En su artículo "Baroja y Mallea: algunos puntos de contacto", Shaw (1968) sostiene como primer punto de acuerdo entre ambos, en lo que refiere a la teoría de la novela, su antagonismo a la idea orteguiana de la deshumanización del arte. En lo relativo a la práctica de Mallea como novelista, Shaw encuentra que *La bahía de silencio* es "la más barojiana" de sus novelas.

Para la admiración de Mallea por Baroja, ver Mallea 1954b. "Siempre tuve por Baroja, más que adhesión, debilidad; desde hace muchos años abrigo la idea de que si hubiera sido un novelista de expresión sajona sería uno de los más leídos y de los más considerados del mundo [...]".

[21] También lo había hecho en otras publicaciones en las que colaboraba en esos años. Las "biografías sintéticas" que escribía para *El Hogar* (1986) son el ejemplo más elocuente.

[22] Más de dos décadas después, Bioy Casares recuerda esta confrontación en la posdata al Prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*. "Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque queríamos contrincantes menos ridículos acometimos contra la novela psicológica, a las que imputábamos deficiencias de rigor en la construcción: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes; la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil. Véase *Yet each man kills the thing he loves*, porque te quiero te aporreo, etc. Como panacea recomendábamos el cuento fantástico" (1991, 14).

[23] En la reseña a *¡Absalom, Absalom!*, de William Faulkner, que escribió en *El Hogar* a comienzos de 1937, afirmaba: "Sé de dos tipos de escritores: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de 'bizantino' y exaltar con el nombre de 'artista puro'. El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios 'profundo', 'humano', 'profundamente humano' y el halagüeño vituperio de 'bárbaro'. [...] Otros, excepcionales, ejercen las virtudes y los goces de ambas categorías" (1986, 76).

[24] Para un análisis detallado de las estrategias que en esta dirección Borges y Bioy despliegan en la revista, consultar Gramuglio (1989) y Fernández Vega (1996). Para la caracterización de esta poética, ver, además de Stratta (2004), Rodríguez Monegal (1976 a y c) y Cozarinsky (1974).

III. 1942. El desagravio

La pulsión polémica

El desagravio que *Sur* le dedica a Borges en 1942, cuando la Comisión Nacional de Cultura no le otorga a *El jardín de senderos que se bifurcan* el Premio Nacional de Literatura, se organiza en un momento clave en la historia de la relación del escritor con la revista. Por un lado, es el momento en el que se suman a la cantidad de notas, ensayos y traducciones que Borges ya venía publicando en *Sur*, muchos de los relatos que comienza a escribir en esos años y que luego recoge en *El jardín de senderos que se bifurcan*, en *Ficciones* y en *El Aleph*. Desde la aparición de "Pierre Menard, autor del Quijote" (en el nro. 56, mayo 1939), la revista se convierte en el contexto de enunciación privilegiado tanto para sus primeras ficciones como para las que escribe en colaboración con Bioy Casares (Gramuglio 1989). A partir de allí, son pocos los números de los años cuarenta en los que Borges no interviene y, en la mayoría de los casos, cada uno de ellos cuenta con más de una colaboración suya.[1] Por otro lado, paralelamente a este incremento y al importante cambio que sufre su participación, los primeros años de la década son también aquéllos en los que Borges despliega con mayor intensidad sus diferencias con los valores estéticos establecidos en la revista. Luego de la ofensiva contra Mallea que resultó el prólogo a *La invención de Morel*, entre noviembre de 1941 y mayo de 1942, impulsa en *Sur* sus célebres

desacuerdos con Américo Castro y la crítica filológica, a propósito de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, y con Roger Caillois, sobre el origen y la tradición de la novela policial (Borges 1942b y 1942d y Caillois 1942). Estos episodios ilustran el agitado clima de tensiones internas en el que la revista decide, por iniciativa personal de José Bianco, condenar la arbitrariedad cometida por la crítica oficial. Las huellas de estas tensiones se leen en los comentarios de algunos de los participantes del desagravio y sus efectos pueden conjeturarse gravitantes en los ostensibles silencios de Caillois y de Victoria Ocampo.

Tanto la escaramuza con Amado Alonso en la que derivó el altercado de Borges con Castro como la polémica que entabló con Caillois proyectan en forma oblicua sus divergencias estéticas con *Sur*. Podría decirse en este sentido que entre los varios (y tal vez no menos considerables) motivos que las alentaron se registra su habitual interés por confrontar con posiciones y valoraciones reconocidas en la revista. En el primer caso, aludir críticamente en las páginas de *Sur* al Instituto de Filología que Alonso dirige por entonces desde hace casi quince años es, además de continuar la prolongada discusión sobre el idioma de los argentinos, atacar una institución con cuyos miembros (algunos de ellos asiduos colaboradores de *Sur*; sin mencionar el caso de Henríquez Ureña, que integró el Consejo Extranjero desde su fundación) la revista mantiene relaciones fluidas y acuerdos significativos en materia literaria. De allí que, a pocos números de su comentario, en febrero de 1942, *Sur* publique la nota de descargo que Alonso envía desde los Estados Unidos. Si bien, como advirtió Jorge Panesi (2000, 59), es excesivo proponer que la crítica estilística haya dado fundamento a la modalidad de lectura predominante en *Sur*, la importante receptividad que tuvieron en ella sus integrantes dan cuenta de las afinidades y coincidencias que se establecen

entre ambas.[2] "La estilística practicada por algunos colaboradores de *Sur* (Amado Alonso, Raimundo Lida, María Rosa Lida) resulta, en última instancia, el perfecto correlato en el plano crítico del subjetivismo abstracto y la concepción divinizadora del escritor [...]" (*Ibíd.*, 57-58). Contra las creencias compartidas en que se sustenta esta correlación (la importancia del estilo, el carácter expresivo del hecho literario, la confianza en las intenciones del autor), Borges se había manifestado ya en otras oportunidades.[3] El cruce con Alonso reanimaba tácitamente las diferencias con una perspectiva de lectura a la que, sin embargo, Borges le debía no sólo el primer artículo elogioso sobre sus relatos que se escribió en la revista: "Borges, narrador" de Amado Alonso, publicado en *Sur* 14 (noviembre de 1935), sino también uno de los principales argumentos esgrimidos a su favor por varios de los participantes en el desagravio.

Algo más virulenta que la indirecta contra la filología resultó la descarga contra Caillois que Borges desplegó meses después. Invitado en 1939 por Victoria Ocampo a dictar unas conferencias en Buenos Aires, el joven sociólogo francés (tres condiciones que deben haber alertado los recelos tempranos de Borges) fue presentado públicamente por ella misma como una personalidad afín a las preocupaciones de *Sur*. "Colaborador de la *Nouvelle Revue Française*, de *Mesures*, de *Verve* y de las revistas científicas de más prestigio y seriedad que hay hoy en París", Caillois es para Ocampo alguien que reconoce "la existencia de una crisis de la literatura" y cuyos intereses, como los de la mayoría de los miembros de *Sur*, "no pertenecen a un orden puramente literario y estético" (Ocampo 1939a, 49).[4] Integrante fugaz del grupo surrealista, Caillois fundó luego de su renuncia, junto a George Bataille y Michel Leiris, el "Collège de Sociologie", institución a la que Victoria ve como "un movimiento, una agrupación muy representativa de nuestra

época, de sus debilidades, de sus fuerzas, de sus necesidades espirituales" (*Ibíd*., 51). En 1942 Caillois aún continúa en la Argentina –el estallido de la guerra le impidió regresar a Europa– y se convierte en un emblemático y activo representante de la cultura francesa en nuestro país. Desde mediados del año anterior, está al frente de *Lettres Françaises,* la revista patrocinada por *Sur*, órgano de expresión de los escritores franceses contra el nazismo, y a comienzos de 1942 funda con Robert Weibel Richard el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires, reconocido centro de difusión de esa cultura durante los años de la guerra.[5] El embate que Borges dirige en su contra, a propósito de la tesis sobre el origen de la novela policial que propone su libro *Le roman policier*, implica en primer lugar una disputa entre dos tradiciones literarias diferentes: una ascendencia francesa u otra anglosajona para el género (Capdevila 1995, 65). Esta disputa, que con derecho fue interpretada como una manifestación más de la francofobia borgeana, compromete otra, profundamente relacionada, sobre la que Annick Louis (2002) llamó la atención con perspicacia. En un sentido más amplio y a un nivel menos explícito, la crítica de Borges apunta también contra la extendida tendencia a considerar a Francia como capital de la cultura occidental y a identificar sus intereses nacionales con los de toda la humanidad.[6] La adhesión a esta tendencia por parte de los miembros más representativos de *Sur* –tendencia que, según Louis puntualiza, alienta y sostiene el proyecto de *Lettres Françaises*– permite distinguir, en el plano político, matices significativos entre las definiciones proaliadas que enuncian Victoria Ocampo y Caillois, entre otros, y los textos y comentarios que Borges escribe en favor de la misma causa.[7] En el plano estético o literario, que es en el que Borges se sitúa a menudo para evaluar las consecuencias y los efectos de la guerra en Argentina, la aceptación de una plena identidad entre

los destinos de Francia y los de toda la humanidad trae consigo un compromiso espiritual de los escritores frente a lo que se percibe como un drama de alcances universales. Se trata, como expuse en el parágrafo "El escrúpulo del alma" del primer capítulo, de una firme toma de posición, ampliamente compartida por los miembros principales de la revista, a la que Borges se resiste invariablemente y de diversas maneras desde dentro y fuera de *Sur*. El desacuerdo con Caillois puede leerse en este sentido como uno de los tantos golpes oblicuos que Borges dirige contra las determinaciones morales que se le imponen al ejercicio literario.

Convertida en una ineludible destinataria indirecta de éstos y otros ataques que Borges prodiga en la revista, no resulta difícil explicar que Ocampo se abstuviera de participar en el desagravio organizado por Bianco. Poco llamativa es también la ausencia de Caillois quien, no obstante el largo "desencuentro", tal como lo caracterizó Bernés (1992), que signó su relación personal con Borges, pocos años después de la polémica entre ambos, publica en *Lettres Françaises* las primeras traducciones de "La lotería de Babilonia" y "La biblioteca de Babel" y, luego de su regreso a Francia, edita en la colección Le Croix du Sud que dirige para Gallimard una compilación de relatos borgeanos llamada *Labyrinthes*. Más allá de estos silencios, el desagravio cuenta con un importantísimo número de colaboradores y allegados de *Sur*, lo que pone de manifiesto que, sumado a la declarada voluntad reparadora que lo impulsa, opera también el firme interés de la revista en que Borges sea reconocido como un máximo representante de nuestra literatura nacional. Aun cuando el propio desagravio muestre la falta de consenso en torno a las razones que explican o justifican tal mérito, es indiscutible el ánimo afirmativo (y no sólo defensivo) con que *Sur* encara una situación que de otra forma podría haberse resuelto de un modo más discreto. La cantidad

de colaboradores convocados y el total de páginas centrales dedicadas a la cuestión (el dossier ocupa casi un tercio de ese número) dan cuenta de la importancia y la intensidad de la disputa que la revista sostiene con la crítica oficial y sus patrocinadores políticos. Con la reivindicación de Borges, *Sur* enfrenta las limitaciones del nacionalismo literario, en un momento en el que las diferencias ideológicas con los distintos sectores que detentan el poder político (militares, eclesiásticos y civiles) se han vuelto irreductibles.[8]

Una batalla dentro de otra

Con excepción del voto favorable de Eduardo Mallea, único integrante de la revista que participó de la Comisión Nacional de Cultura, y de Álvaro Melián Lafinur, miembro de la comisión asesora, los representantes del jurado coincidieron en no incluir a Borges entre los narradores premiados.[9] Las razones de este fallo se expusieron en la defensa de la comisión asesora que *Nosotros* publicó días después del desagravio de *Sur*. A partir de un crítica general a la arbitrariedad con que los integrantes de la Comisión Nacional solían alterar las decisiones de las comisiones de especialistas –crítica que respaldaba la protesta de los expertos tras la adjudicación de los premios nacionales de ciencias matemáticas–, la revista de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti no sólo destacó el hecho de que, en el caso de los premios de literatura, el voto del Dr. Carlos Ibarguren, presidente de la Comisión Nacional, hubiese respetado el dictamen de los entendidos, sino que además justificó la exclusión de Borges y respondió al reclamo de *Sur* aventurando los motivos que debían haber provocado esta medida.

"Se ha hecho particular hincapié –consigna la crónica de *Nosotros*– en la exclusión del libro de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que*

se bifurcan. Alguna explicación tendrá el hecho de que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más de un voto y para el segundo premio, sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con el juego de ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*. Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia, que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluímos a posibles iniciados en la nueva magia) –juzgamos que hizo bien. Más agraviados se habrían sentido sus admiradores incondicionales, si le hubiera sido adjudicado a Borges el tercer premio" (Nosotros 1942, 116).

La declaración de *Nosotros* no ahorra ironías para responder a los ataques que, especialmente desde un sector particular de los participantes al desagravio, se les imputa a todos los jueces del concurso. El grupo de amigos y allegados de Borges –entre ellos, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Patricio Canto, Eduardo González Lanuza, Manuel Peyrou, Enrique Amorím; la excepción es aquí Carlos Mastronardi, de cuya intervención me ocupo más adelante– había limitado su defensa a criticar (cuando no a "ridiculizar", como señala María Luisa Bastos (1974, 143)) el papel cumplido por los miembros del jurado. Probablemente porque, como afirma Martín Prieto (2006, 84), se trata de una batalla dentro de otra (la que *Sur* da hacia fuera, está condicionada por la batalla interna), los seguidores de Borges no avanzan más allá. Sus intervenciones, la mayoría de ellas muy breves, combinan cierto desdén (algo contradictorio con el reclamo que las moviliza) hacia el tipo

de consagración que otorgan los premios literarios, con una mordacidad, por momentos superficial, frente a la estrechez de criterios manifestada por el jurado. Entre los más desdeñosos, hay que contar el testimonio de Patricio Canto, a quien el fallo de la Comisión Nacional simplemente lo confirma en sus convicciones: "Tenía una idea vaga sobre los premios literarios y las entidades que los distribuyen. Sin énfasis, sin amargura, nunca se me ocurrió establecer un nexo entre ellos y los libros buenos o malos" (AA.VV. 1942, 13).[10] Entre los más mordaces, el texto de Eduardo González Lanuza.

> "Cada jurado al cumplir su misión realiza una doble tarea: mientras juzga las obras sometidas a su criterio, se juzga –inapelablemente– a sí mismo. Lamento tener que decir que este fallo me parece honesto; que la exaltación del aguachirlismo y la sub-literatura no es el resultado de la injusticia, sino de una íntima convicción. Los señores del jurado serían dignos de un premio a la virtud, por la entereza con que mantuvieron su propio parecer por encima de toda vana consideración de simples valores literarios" (18).

A pesar de éste y otros reclamos contra la insensibilidad estética exhibida por el jurado, los seguidores personales de Borges (sus "admiradores incondicionales", dirá *Nosotros*) tampoco se extienden sobre las razones literarias que convierten a *El jardín de senderos que se bifurcan* en merecedor del galardón principal.[11] Este silencio, subrayado por la habilidad retórica del redactor de *Nosotros* cuando contrapone maliciosamente la seriedad de la lectura del jurado a la supuesta ignorancia de sus detractores, obedece muy probablemente a la premeditada intención de no aventar las diferencias internas en la revista.[12] Al mismo ánimo cohesivo hay que atribuir también los reconocimientos explícitos de algunos de ellos hacia Mallea en el mismo desagravio.

El único de los amigos de Borges que no presta un cuidado especial en neutralizar las tensiones existentes en *Sur* es Car-

los Mastronardi.[13] Su intervención se inicia con un cuestionamiento a las pautas valorativas que "*en general*" (esto es, entre "los miembros del jurado nacional" pero también, según agrega, entre "algunos hombres de indudable capacidad analítica") orientan la lectura del libro de Borges. Luego de un primer párrafo en el que, mimando ostensiblemente la sintaxis y los argumentos borgeanos, dispara contra las restricciones del realismo al que adhiere la comisión –"Nuestra crítica oficial, tan poco realista que sólo admite una realidad, se ha mostrado parca y confusa frente a los motivos fantásticos que integran el contenido de *El jardín de senderos que se bifurcan...*" (27)–, su comentario denuncia con énfasis beligerante las convenciones *vitalistas* que, más allá de las circunstancias puntuales del concurso, dominan con "un prestigio avasallante" el ejercicio y el juicio literarios en nuestro país. Al desplegar las razones de esta imputación, Mastronardi lanza cargos y reproches que, además de condenar los estrechos criterios estéticos que impidieron a Borges acceder al premio nacional, alcanzan también, de un modo inesperado, probablemente imprevisto, a algunas de las más reputadas convicciones del único miembro de la Comisión Nacional que votó a su favor. Es difícil no incluir a Mallea en la crítica que dirige contra quienes, "[...] afirman que la literatura *debe* atenerse a lo inmediato y lo viviente, anteponiendo las *humanas pasiones* a los helados excesos de la fantasía [...]" (27. El segundo subrayado es mío). Sin dudas sería un error identificar el pensamiento del autor de *Historia de una pasión argentina* con la "tendencia proteccionista", con el localismo, que en las líneas siguientes Mastronardi incrimina a estos escritores. Mallea es un representante conspicuo de ese ideal cosmopolita, central al "proyecto tácito" de *Sur* (Gramuglio 2004, 343), que Mastronardi enuncia en esta oportunidad burlonamente: "Somos los amigos del mundo, y no solamente de los diaguitas" (27). Pero es imposible no reco-

nocerlo entre quienes privilegian las "humanas pasiones", la exaltación inmediata de la vida, por sobre el trabajo premeditado con las formas y los procedimientos literarios.

La aguda advertencia que Mastronardi descarga contra la vehemencia vital en la escritura constituye una réplica indirecta al Mallea que acaba de prologar su último libro de ensayos con el relato autobiográfico de la renuncia a los medios literarios en favor de la libertad expresiva. En el prólogo a *El sayal y la púrpura*, aparecido a fines del año anterior en la Editorial Losada, Mallea señalaba:

> "Cuando yo era criatura me gustaban los cuentos bien contados. El pequeño ser ambicioso y arbitrario que me habitaba exigía una perfecta armonía entre el principio, el desarrollo y el fin; todo lo que mortificara esas reglas lo mortificaba. Así, pues, mi primera literatura, literatura de adolescencia, ponía por encima de todo, los valores de la sobriedad, el acento, el equilibrio. Sólo muchos años después, ya un poco tarde en el camino de la juventud, descubrí que detrás de esos valores existían instancias más conmovedoras aún y que más pujante que la palabra es el drama que la precontiene y la excede, y más pujante que el drama cierta unidad indestructible cristalizada en la libre expresión de las almas soberanas. Al llegar a tal conclusión, quemé los recursos de mi taller, las armas de la prudencia y del gusto, comencé a odiar la literatura, y cambié en mi propio manejo de la letra cierto ritmo discreto por cierta vehemencia inmoderada" (1947, 8).

Aun cuando Mastronardi se abstiene de discrepar en forma directa (entre otras razones, porque hubiese resultado inoportuno atacar a Mallea en ese contexto), su intervención alerta con perspicacia sobre los riesgos de la "vehemencia inmoderada". "La exuberancia pasional –advierte Mastronardi– encubre a veces, tras su agradable fragor, una renuncia a todo propósito coherente y una lamentable ofrenda a lo accesible y fácil, a lo que no presenta obstáculo. Cabe suponer que la tensión y el patetismo también son formas, *medios* de realización estética" (27).

Mientras el desarrollo de esta advertencia lo hubiese conducido a fundar su defensa en valores antagónicos a los del humanismo literario, Mastronardi elige en cambio, de un modo estratégico, continuar ironizando sobre los puntos de partida de la discusión con el jurado.[14] Con un golpe de ingenio tan borgeano como el que dirigió antes contra las limitaciones del realismo oficial, desestabiliza una de las objeciones centrales de los adversarios de Borges. A fin de perturbar el consenso en torno al carácter deshumanizado de los relatos borgeanos, Mastronardi equipara su condición fantástica a sus proyecciones metafísicas y sitúa en esta equiparación, fundada en la sustancial disposición de la fantasía y la metafísica a proyectarse *más allá* de la realidad inmediata, la prueba incontrastable de la "ubicua humanidad" de su arte. Señala entonces: "[…] los campeones de la vida no advierten que la fantasía y la tensión metafísica son atributos que definen lo específicamente 'humano'. Las proyecciones hacia lo irreal, nos humanizan" (27). Con una intención no menos disolvente que la que había inspirado a Borges a contestar, frente a quienes le solicitaban una "obra *humana*", que no había nada más humano que la gramática ("Indagación de la palabra" 1994, 11), Mastronardi afirma, ante quienes juzgan a los cuentos borgeanos sumidos en la atmósfera deshumanizada de "un rígido mundo abstracto y una excluyente preocupación filosófica" (27), que no hay nada más humano que la propensión a lo irreal a que nos arrojan la fantasía y la tensión metafísica. Esta inevitable predisposición a la irrealidad, que los "verdugos vitalistas" confunden con una tendencia importada y denuncian por su falta de apego a los afanes nacionales, resulta para la lúcida mordacidad del crítico un atributo decisivo de la condición humana universal.[15]

Una vez enunciada esta afirmación paradójica del valor de la metafísica en Borges, Mastronardi relativiza la presencia del tema filosófico en sus relatos al señalar que no sólo no se

trata de un tema único ni excluyente sino que además únicamente en el primero de sus cuentos se pueden percibir "deferencias con el cosmos y hallazgos que no son, conforme a los gustos corrientes, puramente fantásticos." Sin embargo advierte a continuación "...nuestra crítica, de modo algo difuso, encuentra la metafísica en toda creación de tipo abstracto y magnificencia laberíntica" (28). Con esta aclaración, Mastronardi parece tomar distancia de uno de los principales criterios de lectura con que el nutrido grupo de colaboradores destacados de la revista, además del pequeño círculo de amigos personales, pobló mayoritariamente el desagravio. La reivindicación de la *profundidad metafísica* de los ensayos y cuentos de Borges como un modo de enmendar tácita o explícitamente el carácter deshumanizado de sus textos es uno de los tres argumentos centrales de este grupo. Los otros dos son el *valor estilístico* de la escritura borgeana y el *carácter representativo*, profundamente argentino, de su lengua literaria. Se trata, en líneas generales, según se puede conjeturar al leer el texto de Mallea que encabeza el dossier, de algunas de las principales razones que él mismo debe haber esgrimido ante los demás miembros de la Comisión para justificar su voto positivo.

La coartada metafísica

Luego de una gravosa introducción en la que aproxima el nombre de Borges al de Sarmiento con la evidente intención de distanciarse enfáticamente de los críticos nacionalistas, Mallea encuentra condensados los méritos de la literatura borgeana, no en la serie de cuentos presentados al concurso, sino en el ensayo inicial de uno de sus libros anteriores.[16]

"Las deformaciones y tentativos extremos de *Inquisiciones* triunfaban ya, hechos éxito, en los ensayos de *Historia de la Eternidad*, cuyo primer capítulo es el más alto escalón metafísico que nuestras letras hayan

alcanzado y donde existe una descripción de cierta noche suburbana que es un milagro de precisión poética y perspicacia lingüística. Pues aquí radica el talento de Borges: su lenguaje tiene alma por sí [...]" (7).

Altura metafísica, precisión poética y perspicacia lingüística definen, para Mallea, las cualidades principales de un escritor a quien, a pesar de los méritos consignados, su singular autenticidad lo convierte en destinatario de los "más parciales rechazos" (8). Aunque no abunda en las razones de esos rechazos, y se muestra más interesado en subrayar la fuerza con que Borges los resiste sin disgregarse, las tímidas objeciones que enumera aluden a la misma *falta* de sustancia vital, de contenido humano, que los antagonistas oficiales le incriminan a esta literatura. "[...] sagaz en la mutilación, justo en la escasez, articulado en el balbuceo, minucioso en los ahorros, prolijo en lo efímero [...]" (8), el estilo de Borges manifestaría las huellas de una privación que sin dudas el escritor debe reparar cuanto antes, pero que queda en este momento compensada por las virtudes poéticas y la densidad filosófica de sus textos.[17]

Sin las reservas de Mallea, aunque con el mismo interés por remediar la falta que se les imputa, también Luis Emilio Soto y Ángel Rosenblat elogian como uno de sus méritos principales la hondura metafísica de estos relatos. En la que tal vez sea una de las lecturas más generosas del dossier, entre otras cosas porque es de las poquísimas que rescatan el tenor inventivo de los relatos en cuestión, Soto subraya la necesidad de que se emprenda una completa y rigurosa interpretación estilística de los modos expresivos de Borges, con el propósito de que se pueda sopesar su extraordinario aporte al género cuento. Mientras esa interpretación no se realice, advierte,

"pasará inadvertida su experiencia metafísica proyectada, entre guiños burlones, sobre un fondo de escapes eruditos, sobre los entes que

anima que no son de razón, sino de pura y gratuita fantasía. Se continuará apreciando como ejercicios de mero verbalismo las ficciones donde intuye el mundo del sueño y se asoma a perspectivas de vertiginosa lógica que da a las graves ideas de la eternidad, la existencia, el movimiento, el azar" (11).

Para Soto, representante ejemplar de la actitud estimativa que signó la crítica literaria de *Sur* en la primera década, *El jardín de senderos que se bifurcan*, lejos de carecer de los vitales atributos que se le exige a la literatura, "revela la presencia de una intensa creación espiritual que se disimula entre las agudezas de ingeniosa ilación, de que habla Gracián" (12). Contra las objeciones del jurado, la pasión de la inteligencia no engendra en Borges un "oscuro y arbitrario juego cerebral" (*Nosotros* 1942, 116) sino un "humorismo trascendente" en el que se advierte el revés sugestivo de su maestría para "intuir las últimas verdades".

A diferencia de Soto, que es capaz de percibir sin reparos el doblez humorístico de los tópicos filosóficos en la literatura de Borges, la valoración que Rosenblat propone adopta un tono de gravedad y una justificación de índole dramática, algo más acorde al compromiso espiritual que orienta las apreciaciones literarias en la revista. Después de describir el sostenido impulso de purificación que a su criterio guió los diferentes aspectos de la obra borgeana: "Paso a paso [Borges] ha ido depurando sus temas, desechando todo color local, borrando despiadadamente todo sentimentalismo, toda efusión, toda vehemencia, todo lo que fuera o pudiera parecer fosforescencia, hervor de la sangre" (23), Rosenblat afirma, con contundencia, que el arte de Borges "no es, sin embargo, arte desvitalizado, deshumanizado" (23). Y para salvar esta aparente paradoja reduplica la apuesta en favor de la cuestionada humanidad, atribuyendo un "ansia sobrehumana" al ímpetu de creación que alienta toda su obra.

"En su mundo fantástico, en sus reflexiones, en sus juegos metafísicos y en su juego con la metafísica o con la ciencia, juego angustioso, desesperante, y en la pasión callada, refrenada, implacable, con que va retrocediendo el hilo de la intriga y puliendo el cristal de sus palabras, hay un soplo dramático humano, demasiado humano. Ese soplo dramático "la intrusión de su mundo afectivo en su mundo fantástico" es lo que da a la obra de Borges su gran nobleza en el mundo del arte" (23).

Tanto en este caso, como en el de Mallea y en el de Soto, el ánimo reparador o enmendatorio con que recurren al elogio de la metafísica se vuelve aún más evidente si se percibe que, para ellos (a diferencia de Mastronardi y de Bioy, por ejemplo) pasa completamente inadvertida la que años más tarde será una de las consignas emblemáticas de la irreverencia borgeana. Me refiero, está claro, al convencimiento con que los sabios de Tlön "juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (Borges 1940f, 39).

Muchos de los colaboradores importantes de *Sur* (entre ellos, como indiqué, el propio Mallea), acuerdan *tácitamente* en reprochar a la literatura de Borges su falta de compromiso con los grandes problemas del hombre. Sin embargo, las razones que ellos privilegian durante el desagravio tienden a remediar *de un modo estratégico* esta falta apelando no sólo a interpretaciones trascendentes de sus temas metafísicos sino también a interpretaciones estilísticas de sus cualidades expresivas. El caso de Pedro Henríquez Ureña es representativo de esta oscilación. Mientras en el desagravio se muestra elogioso, en una carta privada a José Rodríguez Feo, fechada el 19 de mayo de 1945, escribe lo siguiente: "Tu admiración por Borges me parece exagerada [...] Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España, todo lo inglés le parece bien, mucho de lo yanqui [...] en literatura, a *Borges el contenido humano le es indiferente, la literatura que presenta los conflictos humanos, las pasiones fundamentales del hombre*,

lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante, los trágicos griegos, Cervantes no le dicen nada [...]: *nada de lo humano le atrae*" (Rodríguez Feo 1965, 153. El subrayado es mío). Mientras los miembros del jurado (según lo especifica *a posteriori* la crónica de *Nosotros*) fundan la exclusión de Borges en un argumento que atribuye al carácter deshumanizado de su literatura la imposibilidad de asumir un valor representativo, la mayoría de los integrantes de *Sur* buscan debilitarlo, esforzándose en devolver a su obra las cualidades humanas que se le cuestionan –cualidades que incluso, en otras ocasiones y frente a otros antagonistas, ellos mismos estarían dispuestos a cuestionar. Los presupuestos generales de la crítica filológica alcanzan en este sentido una importancia destacada, en la medida en que establecen la conexión entre las propiedades estilísticas de un texto y la individualidad del escritor. La premisa fundamental de la estilística moderna, que el primer Leo Spitzer sintetiza con su conocido aforismo "no hay nada en el estilo que no estuviera en el espíritu del autor" (citado en Starobinski 1974a, 41), resulta uno de los puntos de partida de la lectura que Amado Alonso presenta tanto en su ensayo inaugural sobre los relatos de *Historia universal de la infamia*, como en la cuidada colaboración que escribe para el desagravio.[18]

"Nadie entre nosotros ha creado como él un estilo tan 'estilo', uno en que tanto resalte la *singularidad del hombre* en el riguroso plan de la pieza entera, en el engranaje de 'necesidad' con que se desarrolla, en el ayuntamiento de dos palabras, en cada vocablo. Todo está revelando una mente poderosa siempre alerta, un sistema estimativo extrañamente coherente, un fondo de insobornable independencia que jamás cede ni a la cobardía ni a la pereza, una plenitud de intención en cada cosa que dice y en el modo de decirla" (15. El subrayado es mío).

El concepto de "estilo" con el que Alonso se identifica es, como él mismo puntualiza (1955, 110), el de Buffon: *le style c'est l'homme*. La referencia a lo humano remite en su caso a la

"visión intuicional del mundo y de la vida, sentida, vivida y *objetivada [por el autor] en la creación poética*" (Alonso 1955, 112. El subrayado es mío) y no a esa dimensión moral o espiritual que, de un modo difuso e inmediato, atestigua para Mallea y para Victoria Ocampo la presencia del escritor en la obra. "La estilística se ocupa del sentimiento, no como documento autobiográfico, no como actitud contrastable en la moral, sino como una creación de tipo estético-poético" (*Ibíd.*, 115). No obstante, el camino de lectura que propone, desde los recursos formales a las intenciones expresivas, sintoniza, en un sentido general, con la importancia que el humanismo literario de *Sur* le confiere al carácter expresivo del lenguaje. [19] Elogiar el estilo de Borges resulta desde este punto de vista otro modo de devolverle a su literatura el carácter vital y humano que le discute la interpretación oficial. Es además, y fundamentalmente, contribuir a restituirle (por vía de una denodada rehumanización) el derecho a ser considerada una escritura representativa, de auténtico carácter nacional.

Se trata ante todo de posponer las divergencias internas con el propósito de refutar los cargos emparentados de "antihumano" y "antiargentino" con los que sus detractores nacionalistas vilipendiaron su literatura a lo largo de los años treinta, e incluso después. A comienzos de la década, en reacción a la encuesta que *Megáfono* le dedica a Borges en 1933, el célebre y exaltado comentario que el joven Ramón Doll escribe para el número inicial de *Letras* censura la prosa borgeana por su expresión artificial "sin matices ni acentos nacionales" (Doll 1933, 6).[20] Con un ánimo demoledor, juzga el estilo borgeano desprovisto de la dignidad que le confiere a la palabra el respaldo de la sustancia vital. "La prosa de Borges –sentencia sin contemplaciones– [...] es perfectamente antiargentina" (*Ibíd.*, 8). Y esto, agrega,

"por su carencia de tono afectivo, porque quien como él prefiere helarse las entrañas y la cabeza antes de correr el riesgo de dejar de adivinar sus emociones en un lugar común o una frase demasiado suelta, podrá tener de los buenos escritores europeos ilustres influencias, pero jamás dejará escrita una página argentina, con sus vicios pero con sus encantos. Toda su frígida expresión, donde la emoción es espiada y luego anestesiada deliberadamente, es realmente una evasión obsesionada del lugar común, pero a costa de los más genuinos y auténticos impulsos de sí mismo [...] Busquemos pues en Borges nuestra expresión, no encontraremos en su prosa sino un yermo intelectual sin jugos vitales y sin aliento [...]" (*Ibíd.*, 9).

La falta de vitalidad y el consiguiente impedimento de ser considerada una literatura representativa es en 1942 un tópico consagrado entre los adversarios de Borges. Aunque la crítica de Doll apunta al estilo de los ensayos y la de *Nosotros* al estatuto genérico de sus relatos, ambas coinciden en destacar con ánimo despectivo sus influencias extranjeras. El marco contextual es el recrudecimiento del viejo debate cultural entre nacionalismo y cosmopolitismo que, desde mediados de los años treinta y con inflexiones específicas, enfrenta a los miembros de *Sur* con otras tendencias del pensamiento nacional.

Las limitaciones estéticas del nacionalismo literario, sobre las que Bioy había ironizado extensamente en su reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*, es el núcleo de mayor consenso en el desagravio. No obstante, habría que establecer algunas precisiones en el interior de este acuerdo general, en tanto, tal suele ser la regla básica de los consensos, éste parece sustentarse antes en el reconocimiento de un adversario común que en la identidad de los criterios compartidos. Mientras la reseña de Bioy *desautoriza* las lecturas que se limitan a atender a los *aspectos representativos* de un texto literario, las intervenciones del desagravio que se detienen en este

punto buscan por lo general *destacar las virtudes representativas* del estilo de Borges. Contra las razones contenidistas que definieron el otorgamiento de los premios nacionales, pero también a distancia de la perspectiva que aventura el comentario de Bioy, ellos insisten en reivindicar las cualidades de su lengua literaria: subrayan la entonación propiamente argentina de sus primeros libros, en el momento justo en el que Borges presenta a concurso el volumen de cuentos con el que deja atrás sus experiencias criollistas. Se recordará que años después, en "El escritor argentino y la tradición" (1951), Borges fija esta transformación en la escritura de "La muerte y la brújula". La intervención de Luis Emilio Soto, en la que ya me detuve, es significativa también en este sentido. Su comentario reconoce el carácter representativo de los modos de expresión del primer Borges, pero insiste en la necesidad de emprender un estudio estilístico de su prosa, capaz de dar cuenta de la profundidad que las ideas metafísicas alcanzan en sus cuentos.

> "Excepción hecha del jurado, –afirma Soto– nadie ignora el sentimiento de la 'criolledad' de Borges, sus fervores porteños, su poética de barrio [...]; en fin, su comunicativo y personalísimo modo de evocar el pasado inmediato de Buenos Aires y del país. Su prosa 'dubitativa y conversada' acuñó frases y sugestiones de sabor confidencialmente argentino que todavía circulan: tanto le pertenece ese decir aquerenciado que lo emplean, a pesar suyo, hasta sus propios detractores. Contribuyó a plasmar el idioma literario de una época, impulso que estimuló a cada escritor joven a que articulara sus propias inflexiones afectivas. Como toda legitimidad entrañable, lo vernáculo en Borges rehúye la vocinglería. No sale a relucir porque no lo lleva como una prenda vistosa, sino como una dichosa fatalidad" (10).

La pertenencia a la tradición local es un hecho ineludible (y dichoso, agrega Soto) que por lo mismo permite prescindir de pintoresquismos folklóricos. La genuina expresión del sentimiento nacional no reside en la exaltación de temas locales

que premió el jurado sino en el tono discretamente argentino que distingue el estilo literario de Borges. Un razonamiento similar estimula los enunciados de Bernardo Canal Feijóo. Apelando a una distinción propia de la filología romántica (la que sostiene que el problema del estilo no implica sólo una cuestión ornamental sino que compromete el "genio mismo del idioma"), Canal Feijóo, que un par de años antes había juzgado inauténticas las voces de los personajes malleanos por su verbosidad erudita en lecturas extranjeras, encuentra condensados los méritos de la literatura de Borges en la vitalidad criolla, inequívocamente argentina, que el escritor le imprime a su castellano.[21]

Como respuesta a la vigencia que casi una década después conservan las imputaciones emparentadas de "deshumanizada" y "antiargentina" que Doll había sintetizado contra la literatura de Borges, los escritores de *Sur* impulsan la defensa de su representatividad en la doble dirección que exigen esos cargos. Conforme a una perspectiva estilística eficaz para contrarrestar la fuerza del primer reproche, Amado Alonso, tal como vimos, encuentra al hombre en la obra. La "rica personalidad" de Borges, una personalidad que acierta en describir como "una conciencia literaria escrupulosa", familiarizada a la vez con las letras francesas, inglesas y alemanas, "rezuma toda entera en su admirable literatura" (16). Más interesados en discutir la segunda acusación, Soto y Canal Feijóo, entre otros, enfatizan la modulación rioplatense de sus libros iniciales. Tanto en un caso como en el otro, las soluciones propuestas desconocen las posibilidades de lectura que despuntan en la reseña de Bioy. Congruente con esa "poética de combate" (Giordano 2005a, 20) que Borges viene desplegando en la revista y fuera de ella, Bioy empieza por celebrar una literatura que, lejos de atender a la "mera realidad", explora las capacidades inventivas del pensamiento. Potencia de invención y rigor

constructivo resultan previsiblemente las cualidades principales que exalta en los cuentos de *El jardín*... Su comentario avanza en el desarrollo elogioso de estos aspectos (el de la "increíble verosimilitud", el de la renovación de las convenciones genéricas, el de la combinación de personajes reales e irreales, entre otros), anticipándose a las eventuales objeciones que podrían presentar sus adversarios. El punto en el que su invectiva contra el realismo se cruza con la crítica al nacionalismo es un momento clave de la reseña.

> "Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es 'representativo'. Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor: ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer" (Bioy Casares 1942a, 64).

Se trata de un reproche que toca por adelantado también las pautas de lectura en que los miembros de *Sur* fundan la defensa de Borges.

Convencidos de los valores expresivos del lenguaje, ellos no advierten que la escalada de ironías que Bioy descarga contra la superstición representativa (la misma a la que Mastronardi designa luego con la fórmula "superstición documental") no sólo libera el ejercicio literario de las paradojas del nacionalismo (algunas de las cuales Borges ya había denunciado en la revista) sino que, además, arroja definitivamente la literatura argentina a ese destino de universalidad al que también aspiran. Felizmente decepcionado de nuestro folklore, Bioy vislumbra una alternativa que esquiva con discreción la duplicidad de puntos de vista propia del cosmopolitismo de *Sur* y herencia rezagada de los románticos del 37. "[...] quien sólo mira el mundo desde las tapias de su país, corre el riesgo de no entender ni éste", advierte Guillermo de Torre (1942a, 65) en la reseña a la última novela de Mallea,

que *Sur* publica a continuación de la de Bioy y cuyo principio parece encabalgarse con el final de la de aquélla.[22] Anticipando las conclusiones de "El escritor argentino y la tradición" o, mejor aún, como testimonio de un diálogo compartido (del que probablemente también participó Mastronardi), Bioy anuncia con concisión lo que los últimos párrafos del ensayo de Borges despliegan luego con singular eficacia. Una eficacia que sólo es posible apreciar si se evalúan los enunciados borgeanos en el marco de "la esencial heterogeneidad que recorre sus ensayos" (Giordano 2005b, 41). "Nuestra mejor tradición –anota Bioy– es un país futuro". El sentido de la consigna, que Borges ("El escritor argentino y la tradición", 1966, 161) repite al afirmar que "todo lo que *hagamos* con felicidad los escritores argentinos *pertenecerá* a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare" (el subrayado es mío), podría remitir al modelo de construcción de una patria futura en la que se superaría la indigencia cultural de ese momento. La noción de futuro tendría entonces el sentido de un proyecto consciente y deliberado, si no fuese que Borges desestima de inmediato esta posibilidad. "Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho" (*Idem*). El futuro en el que Borges y Bioy están pensando es un tiempo de naturaleza diferente, que se sustrae a la sucesión de filiaciones con la que *Sur* propugna su derecho a la cultura occidental, para afirmarse, según lo entendió Sandra Contreras en una de las lecturas más agudas que se hizo del tan leído ensayo de Borges, como un "futuro virtual", a la vez anacrónico y siempre por venir. Escribe Contreras (1995, 46): "[…] sólo *una vez que* haya 'emergido' […], y no antes, ese poema, ese relato, ese tema, pertenecerá a

la tradición argentina, como sólo por obra de Kafka y no por la fatalidad de una procedencia las obras de Lord Dunsany y de Browning prefiguran su literatura." La tradición que reivindican Borges y Bioy es, en términos del primero, una *tradición potencial*. Potencial, en un doble sentido, por la *virtualidad* que presupone y por el *poder de innovación* que la define. Una *tradición venidera* que no vive del reconocimiento y la representación de lo ocurrido de una vez y para siempre en el pasado, sino que opera, en un tiempo que anula la cronología, como la puesta en variación continua de sí misma, de su propia identidad. Sólo de este modo, es decir, por obra de ese movimiento de sustracción centrípeta de las identidades en el que se descompone sin poder recomponerse *a posteriori* la oposición nacional/extranjero (y con ella la de propio y ajeno), los argentinos nos vemos en situación de poder asumir como nuestra "toda la buena literatura del mundo" (Borges 1966, 161).

Más allá de esta diferencia de perspectiva desde la que Borges y Bioy resuelven, en el interior de *Sur*, un problema central para la definición programática de la revista, como es el de la relación con la cultura europea, más allá de ésta y de otras diferencias que sus propios compañeros de *Sur* no están en condiciones de apreciar, queda claro que los participantes del desagravio, *aún desconociendo* (e, incluso, objetando silenciosamente) los valores que afirma la literatura de Borges (en especial los nuevos relatos de *El jardín…*), *reconocen* en ella un exponente original de esa escritura entrañablemente argentina y a la vez de amplia proyección universal, en que se realiza la vocación cosmopolita que los inspira y los enfrenta con "quienes, como denuncia Amado Alonso, creen que para hacer literatura argentina se requiere sin excepción la materia de los temas locales" (17). Todos en el desagravio, hasta Anderson Imbert, que algunos años atrás había disparado

ásperos ataques nacionalistas contra Borges, acuerdan en exaltar y defender esa doble condición ("cosmopolita y nacional", para decirlo con Sarlo) de la escritura borgeana. Lo que, no obstante esta coincidencia general, ninguno de ellos parece muy dispuesto a comprender (excepción hecha, por supuesto, de su grupo de amigos y partidarios personales) es ese *interés* por concentrarse en cuestiones de índole específicamente literaria (sea la invención de mundos imaginarios, el afán de construir tramas rigurosas o tantos otros), que perciben y evalúan como un intolerable *desinterés* por los acuciantes problemas del hombre.

Celosos y reticentes

Tal vez la contribución de Enrique Anderson Imbert sea precisamente el ejemplo más evidente de esta ambivalencia porque, a diferencia de la mayoría de las intervenciones, no dispone demasiados esfuerzos retóricos para disimularla. Como señaló María Luisa Bastos (1974, 139), la suya es, junto a las de Ernesto Sábato y Aníbal Sánchez Reulet, una de las colaboraciones más celosas y reticentes que presenta el desagravio. En 1933, casi una década antes, Anderson Imbert, en aquel momento un joven intelectual responsable de la página literaria de *La Vanguardia*, semanario del Partido Socialista, había sido una de las voces más críticas de la encuesta realizada por la revista *Megáfono*. A pesar de la distancia ideológica existente entre ambos, sus críticas, como apunta Edgardo Cozarinsky (1999), no se diferenciaron demasiado de las que un mes más tarde escribiría Ramón Doll. Al igual que para Doll, con su misma irritación desenfrenada, Anderson Imbert reprochaba a la prosa borgeana su inanición vital y su indiferencia ante los problemas nacionales. En relación con el primer reproche, afirmaba: "Los ensayos de Borges son tan raquíticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que

no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie [...]" (Anderson Imbert 1933, 29); en relación con el segundo, no era menos terminante: "Borges no es ni remotamente, un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente en sus ensayos. Leyendo a Borges parece que las figuras de nuestra tradición literaria no fuesen más que nueces vacías" (*Idem*). Si bien en 1942 Anderson Imbert atempera su desdén, corrige sus arrebatos nacionalistas y termina celebrando el cosmopolitismo de Borges, su crítica contra el desinterés por la vida de que adolece esta literatura se mantiene intacta. El infructuoso giro adversativo con que intenta remontar la implacable descripción inicial de los relatos borgeanos es un signo elocuente de cuáles son sus opiniones al respecto. Inmediatamente después de afirmar que Borges está reduciendo cada vez más la esfera de sus intereses y que ha llegado a inventarse una realidad propia y asfixiante, en la que ningún lector puede permanecer por mucho tiempo, su argumentación da un salto brusco y repentino, que lejos de refutar lo afirmado denota su débil y contradictoria intención de enmendarlo.

> "Por fortuna, a pesar de sus mutilaciones –enuncia con poca convicción– Borges permanece lo bastante humano para que su talento pueda alimentarse de la vida. Su resentimiento contra la vida es un vehemente interés por la vida, y a través de esa rendija Borges se asoma al sol y su literatura se ventila" (24).

Aunque mucho más críptica y desconcertante, la breve participación de Ernesto Sábato, para entonces un reciente colaborador de *Sur*, parece destilar algunas reservas congruentes con las Anderson Imbert. La "edificación" de la literatura borgeana que propone es en rigor lo suficientemente oscura como para impedir dilucidar cuál es el ánimo que la guía. No obstante, el equívoco se despeja de inmediato si se yuxtaponen estos párrafos a la extensa nota que Sábato (1945a) publica en

la revista, tres años más adelante, cuando la editorial Sur recoge estos cuentos en la edición de *Ficciones*. En este artículo, no sólo repite y desarrolla algunas de las afirmaciones del desagravio, sino que además avanza en una caracterización maliciosa de la narrativa borgeana. Más allá de los méritos que le reconoce, los cuentos de Borges revelan, también para Sábato, una inevitable carencia de humanidad. La comparación que su nota plantea entre los laberintos de *Ficciones* y los de Kafka sintetiza con claridad el espíritu de sus objeciones.

> "los [laberintos] de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nace de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas puestas en juego. En los primeros hay elementos *a-humanos* mientras que en los segundos los elementos son –quizá– *simplemente humanos*." (1945a, 71. El subrayado es mío).

Este comentario de Sábato me interesa especialmente no sólo porque permite despejar el sentido de su intervención en el desagravio, sino también porque manifiesta la persistencia de este reproche en la revista y revela las reservas con que *Sur* le tributa a Borges los mayores reconocimientos.[23]

En 1945, el mismo año en que se publica el artículo de Sábato, un año doblemente significativo porque marca, en el plano internacional, el triunfo de los aliados y el fin de la Segunda Guerra y, en el plano nacional, el inicio de las presidencias peronistas, la Sociedad Argentina de Escritores, institución que nuclea a liberales y socialistas que apoyan la causa aliada y que se percibe como un bastión del antiperonismo, crea a instancias de Enrique Amorím el Gran Premio de Honor de la SADE.[24] Como un modo de completar el resarcimiento iniciado con el desagravio de *Sur*, la institución le entrega el premio a Borges por la reciente edición de *Ficciones*. En las palabras de

agradecimiento que lee en esa oportunidad y que *Sur* publica en el número 129, Borges destaca la alegría que le provoca el hecho de que el primer dictamen de la Sociedad de Escritores premie una obra perteneciente a la literatura fantástica. Su comentario responde con tardía mordacidad a la superstición representativa que decidió la entrega de los premios nacionales, pero se abstiene de ironizar sobre las otras razones que resolvieron que su libro quedara afuera. Porque estas razones cuentan aún con el asentimiento de muchos de los integrantes de *Sur*, su discurso elige estrechar los acuerdos internos, alentando las divergencias con el adversario común. Con ese propósito repite la inolvidable imaginación autobiográfica con que se inicia *Evaristo Carriego*, en la que se figura a sí mismo como el resultado imprevisto de la feliz convergencia de un suburbio porteño y una biblioteca de ilimitados libros ingleses. La imagen no sólo introduce sus argumentos narrativos sino que además preludia sesgadamente la embestida contra el nacionalismo literario con que se cierra su agradecimiento.

> "Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad" (Borges 1945d, 121).

No es difícil imaginar la simpatía y la identificación ideológica que esta condena al nazismo como manifestación desmesurada de los prejuicios nacionalistas debe haber provocado entre los participantes del evento y los lectores de *Sur*. No hay dudas de las coincidencias que Borges tiene con sus compañeros en este plano, pero sería un error inferir de ellas

afinidades de otra índole. Imaginar que los autores se parecen porque se parecen sus opiniones, anota Borges (1940k, 75), es otra confusión predilecta de nuestro tiempo.

Recién a comienzos de la década siguiente su literatura obtiene en *Sur* un reconocimiento que excede la mediación de los acuerdos ideológicos y puede apreciarla en su cualidad diferencial. El ensayo deslumbrante que el joven Enrique Pezzoni (1952) escribe con motivo de la publicación de *Otras inquisiciones*, un ensayo en el que despunta una de las líneas de reflexión crítica más agudas e interesantes sobre la obra de Borges, cuyos efectos se proyectan hasta *Las letras de Borges* de Sylvia Molloy (1979) y aún más allá, es el primero en destacar sin dobleces la singularidad de su literatura. "Sorprendentemente –advertía Pezzoni (1952, 102) ya en esa oportunidad– la censura encubierta y la adhesión coincid[en] [en la valoración que se hace de Borges]." En las páginas de la revista, su comentario aludía a los desencuentros y malentendidos que signaban las lecturas elogiosas de la obra borgeana. Malentendidos sobre los que la crítica de *Sur*, resistente a aceptar la irreductibilidad de la literatura de Borges a las morales literarias de la revista (incluso a la moral formalista que él mismo promueve), no pudo avanzar demasiado. La idea, extendida entre los lectores de *Sur* y no revisada todavía, de que los años cuarenta marcan la centralidad del escritor en la revista, se sostiene si se atiende a la indiscutible cantidad de colaboraciones y se soslayan las profundas divergencias que ligan, no sólo a Borges con la revista, sino también a la inversa.[25] Victoria Ocampo tiene razón cuando, frente a las desconsideradas críticas de Borges hacia la revista, le recuerda haberlo defendido a "capa y espada (a facón y a *poncho blanco*...)" frente a los ataques nacionalistas (Ocampo 1975, 247). Pero su razón es parcial: olvida la cantidad de reproches velados (y no tanto) que compusieron esa defensa.

Notas

[1] La crítica apunta dos circunstancias externas que favorecieron esta situación. Por un lado, King (1989, 121) señala que en estos años la guerra interrumpe el flujo de contribuciones que llegan a la revista desde Europa y esto provoca lo que describe, utilizando el lenguaje de los economistas, como un fenómeno de "sustitución de importaciones culturales" que contribuye a que Borges (y otros escritores argentinos) publique aún con mayor asiduidad. Por otro lado, Louis (2005, 186) advierte que la polarización que el avance del fascismo produce entre los medios nacionales, especialmente luego de declarada la guerra, explica que *Sur* se haya convertido para Borges en una de las principales revistas en las que dar a conocer su producción de estos años. Entre las circunstancias internas, se señala a menudo la importancia que tuvo para Borges y el resto de narradores de *Sur* el impulso que José Bianco, jefe de redacción desde 1938, le dio al desarrollo de la literatura de imaginación en las páginas de la revista. Por último, un dato biográfico: a fines de 1937, su padre queda imposibilitado por una enfermedad y esto decide que Borges deba conseguir un empleo de tiempo completo. A comienzos de 1938 empieza a trabajar en la Biblioteca Miguel Cané, con un sueldo modesto. En julio de 1939, pierde su empleo en *El Hogar*. El pago recibido por las contribuciones de *Sur* no debió ser indiferente para su economía de esos años.

[2] Interesa recordar que el ensayo de Panesi dialoga en este punto con las observaciones de Francine Masiello. "Raising direct questions about individual consciousness and the ideology of authorship, *Sur* has also asked how the perceiver organizes literary discourse. This kind of critical discussion has been consonant with the investigations of the Argentine Instituto de Filología, which from 1927 to 1946 undertook a profound and detailed study of literature based on stylistic analysis. As frequent contributors, Amado Alonso and Pedro Henríquez Ureña provided the groundwork for this method of analysis in *Sur*, describing the formal properties of art in terms of individual creation" (Masiello 1985, 34). Panesi discute esta conclusión y afirma: "Aunque la estilística parece engrapar a las mil maravillas la gaseosa hojarasca del buen gusto subjetivo, otorgándole un asiento 'científico' y una solidez justificatoria, *Sur* no hizo de esta herramienta su teoría *malgré lui*, porque permaneció atada a otros protocolos de lectura" (2000, 59).

[3] Sobre la superstición del estilo, imposible no recordar de inmediato "La supersticiosa ética del lector", escrito en 1930 (Borges 1966, 45-50) y

"Elementos de preceptiva" (Borges 1933a). Contra la identificación de lo estético con lo expresivo, "La postulación de la realidad", escrito en 1931 (Borges 1966, 67-74).

[4] Ocampo alude en esta oportunidad al ensayo "Crisis de la literatura" que Caillois publica en 1935, en *Edition des Cahiers du Sud* y recoge luego en la sección "El equívoco surrealista 1933-1935" de *Approches de l'imaginaire* (París, Gallimard, 1974).

[5] Para una descripción general de la revista de Caillois, consultar Ottino (1992) y, sobre su estadía en Buenos Aires y su participación en *Sur*, Tabernig de Pucciarelli (1992) y Gramuglio (1992).

[6] Louis (2002, 85) recuerda que, en 1936, en respuesta a la encuesta "América y el destino de la civilización occidental", organizada por la revista *Nosotros*, Borges expresó de un modo directo y contundente su oposición a esta tendencia. Luego de declarar que de todas las políticas raciales la francesa era la más terrible, afirmó: "El inglés puede repetir: *My country, right or wrong*, pero no identifica los intereses del Universo con los del Imperio Británico (Bertrand Russell dijo hace poco que si la cultura occidental se desmoronaba, podían reemplazarla los chinos). El italiano juega a la mera latinidad; el español exige que de vez en cuando recordemos que es un hidalgo, que ha conocido tiempos mejores. El francés, en cambio, es el hombre que identifica el destino del Universo con el de la *sous-préfecture*. Otras naciones pierden una guerra y dicen ¡mala suerte!; el francés no concibe que la ocupación de Ménilmontant por una compañía de zapadores de la reserva de Mecklenburg no sea una catástrofe cósmica. De ahí su ingenua prédica de un deber universal de "salvar a Francia" en cada uno de los duelos periódicos, previsibles y nada interesantes que mantiene con el "sale Boche". De ahí también, el riesgo de que nosotros intervengamos por deseo de figurar" (*Nosotros* 1, abril 1936, 60-61).

[7] "Tout le groupe Sur soutient la cause des alliés, mais en vérité les positions de Victoria Ocampo/Roger Caillois et Borges ne coïncident pas du tout, ce qui explique le fait que les essais plus long, plus analytiques, paraissent dans *La Nación*" (Louis 2002, 87). Para un desarrollo más amplio y argumentado de estas ideas que sintetizo rápidamente, es imprescindible consultar, además del artículo citado, Louis, Annick (1997 y 1999).

[8] El año 1942 es un año significativo para el fortalecimiento de los nacionalismos locales. La debilidad del gobierno de Ramón Castillo y los triunfos conseguidos por los nazis en el conflicto bélico son factores decisivos en este sentido. Para la contextualización de las tensiones políticas e ideológicas en estos años, ver Zanatta (2005), Halperín Donghi (2003), Rock (1993), Buchrucker (1987).

[9] Los premios nacionales a la producción literaria y científica, establecidos en 1913 por Ley 9141 e implementados recién a partir de 1916, eran otorgados según dictamen de la Comisión Nacional de Cultura. Esta Comisión, compuesta en su mayoría por representantes del poder político y gremial, contaba con el consejo y la recomendación de una comisión asesora, integrada por especialistas. Como su nombre lo indica, la facultad de esta comisión se limitaba al asesoramiento; los miembros de Comisión Nacional de Cultura podían modificar las sugerencias de la comisión asesora y de hecho lo hacían. Sumado al alto beneficio económico que el premio proporcionaba, se encontraba el prestigio intelectual y la publicidad para la venta del libro, así como también la nominación de los autores para jurados en el concurso del año siguiente. Por estas razones, se trataba de una distinción anhelada, cuyo otorgamiento resultaba a menudo muy controvertido. Con frecuencia el fallo era discutido por los participantes y los diversos grupos intelectuales y políticos que los apoyaban, quienes reclamaban fundamentalmente por la falta de claridad en la reglamentación de los concursos.

Los miembros de la comisión asesora fueron en esta oportunidad: Enrique Banchs, Roberto Giusti, el mencionado Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oría.

[10] En adelante, todas las citas del desagravio corresponden a esta edición, por lo tanto sólo consigno el número de página entre paréntesis.

[11] La excepción es, por supuesto, Bioy, quien, si bien en el desagravio no se pronunció al respecto, dos números antes, había publicado su célebre reseña al libro de Borges. (*Sur* 92, mayo de 1942). En el desagravio se limitó a concluir: "Es inexacto que la Comisión Nacional de Cultura tenga la más mínima connivencia con las letras. Es inexacto que haya premiado a los señores Eduardo Acevedo Díaz y César Carrizo para provocar sorpresa o cualquier otro efecto literario. La posición de la Comisión es clara: otorgó los dos primeros premios a personas que nadie puede confundir con escritores. *Similia similibus remunerantur*." (22)

[12] "En descargo del [jurado] que ha actuado en esta ocasión –consignaba la crónica de *Nosotros* (1942, 115)–, en cuyo seno no había ningún fósil y sí un poeta ilustre, admirable por la finura de su juicio, y cuatro prestigiosos escritores, pertenecientes a diferentes generaciones y tendencias, podemos asegurar, porque lo sabemos de fuente veracísima, que sus miembros leyeron los libros premiados y los demás, y los juzgaron en lentas y severas conversaciones, *cosa que ignoramos si han hecho todos los que discuten el fallo*" (El subrayado es mío).

[13] Para una interpretación de la sintonía de ambos en materia de ideas literarias, consultar Gramuglio (2010 a y b).

[14] En sus reseñas de *Sur*, Mastronardi también suscribe los valores de la forma y el artificio literario postulados por Borges y Bioy. Un ejemplo de esta adhesión al formalismo se lee en su comentario a *Sociología de la novela* de Roger Caillois. "Las justas observaciones de Caillois nos permiten aventurar que el defecto más grave del simbólico novelista moderno es su exceso de realidad, su total adhesión al mundo, su temor a lo ficticio y estilizado. Toda creación de esta índole extrae su fortaleza de un compromiso, de una oscilación entre dos términos difícilmente conciliables: por un lado, la realidad continua y plena (damos al vocablo *continuidad* la acepción que le dan los físicos) y, por otro, la naturaleza prescindente del arte, que sólo se identifica con su objeto cuando lo fracciona y limita, cuando de algún modo lo desmiente. En toda afortunada empresa de orden estético advertimos esa fluctuación entre lo ilusorio y lo verosímil. El rítmo y el acento de las obras literarias son particularmente operantes cuando el autor se impone trabas y límites. En los libros donde prevalece un personal punto de vista, la realidad sufre deformaciones, pero el estilo suele alcanzar cierto dinamismo, cierta vivacidad que resuena en nuestro espíritu como provocación y llamado. Es indudable que la novela moderna ganaría en calidad si estuviera respaldada por un número mayor, y más riguroso, de preconceptos, convenciones y leyes. [...] Con límpidas afirmaciones, *Caillois pone de relieve la importancia de la forma tan desdeñada por los descubridores periódicos de la Vida –que también es forma– en las arduas esferas de la realización estética* [...]" (Mastronardi 1943a, 92. El subrayado final es mío).

[15] Para el desarrollo de estas afirmaciones, ver Mastronardi (1961). Especialmente, los ensayos "La gran mentira convencional" y "La denuncia de la irrealidad.

[16] Un dato a tener en cuenta para no sobreinterpretar el silencio de Mallea en relación con los cuentos de *El jardín...* es que los reglamentos del Premio Nacional de Literatura no establecían con claridad si lo que se premiaba era el libro presentado o la trayectoria global del escritor a través de los años (Gilman 1989, 69). De cualquier manera, no hay duda del desconcierto (sino del malestar) que deben haberle provocado estos cuentos a Mallea.

[17] En varias ocasiones, los elogios a las cualidades estilísticas de la prosa borgeana se asimilan a sus virtudes poéticas. Más aún, como advirtió Sergio Pastormerlo, no faltan los colaboradores que, como Adán Diehl, celebren en Borges su condición de poeta, cuando el motivo del Desagravio es precisamente un libro de relatos. "La inadecuación misma del elogio, sin embargo, habla sobre el prestigio del género abandonado a fines de la década de 1920, cuando todavía no se habían apagado

los fervores de un vanguardismo fundamentalmente poético. Hacia 1942, los lectores de Borges se parecían más a Adán Diehl e incluso a los miembros del jurado que otorgó el primer premio de novela a *Cancha larga*, que a José Bianco o a Adolfo Bioy Casares" (Pastormerlo 2007, 70).

[18] En el ensayo sobre *Historia universal de la infamia*, Alonso encuentra sintetizada en una frase del primer relato del libro de Borges ("la culpable y magnífica existencia del espantoso redentor Lazarus Morell") la nueva fórmula estilística que resume todo el plan y la realización de las historias de infamia.

"Podéis ahora relacionar [esta frase] con los inesperados casales a que tan dado ha sido Borges en sus libros anteriores y que abundan también en éste: las coristas de una zarzuela 'evidentes mucamas en mares de cartón' [...], 'el numeroso lecho', 'la repetida viuda', 'la increíble cabeza', 'la arriesgada taberna'... Estos casales, en los que a la travesura verbal se une una voluntad de precisión y concisión como de 'comprimido' responden al predominio intelectualista de la literatura de Borges y son la muestra extrema que ostentan la tenaz preocupación del autor por la presentación de sus temas [...]. Y cierto que también en esto hay excelencias de orden estilístico, *ya que nada que afecte a la singular personalidad del escritor es ajeno a su estilo*; pero si por estilo hemos de entender especialmente el coro de valoraciones y de reacciones emocionales que provocan en el autor las cosas presentadas, vale decir, la visión personal de las cosas expresadas, no aparte sino conjuntamente con su presentación, entonces este libro de Borges, sin negar su hermandad con los anteriores, presenta una fisonomía estilística muy particular" (Alonso 1935, 105-6. El subrayado es mío).

[19] Es indiscutible la importancia fundamental que tuvo la estilística en el desarrollo del estudio inmanente de los textos literarios. La reflexión sobre la *forma literaria*, la idea de que la obra responde a una *articulación formal precisa*, es una construcción *de tipo específico*, es un principio medular de la crítica estilística, que la diferencia sensiblemente del impresionismo literario de *Sur*. "La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: *cómo está construida*, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué *delicia* estética provoca; o desdoblando de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. Ya sea su poemita, ya sea una novela o una tragedia, el estudio del estilo trata de sentir la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética" (Alonso 1955, 110). Contraria a las lecturas humanistas que tienden a desconocer la opacidad de las formas

literarias y hacen de la personalidad del autor el centro organizador la obra, la crítica estilística fija en el análisis formal uno de sus propósitos centrales.

Sin embargo, tal como advirtió Nicolás Rosa (1981, 366), la idea de "la expresividad del estilo como índice de la realidad psíquica del autor", en que se sustenta la estilística tradicional, "es una extraña mezcla de intuicionismo (la intuición inicial), psicologismo ('psicología' y 'afectividad' del autor) y organicismo (la obra como organismo, de procedencia humboldtiana)". Las imprecisiones de esta "extraña mezcla" permitieron que algunas de las proposiciones de la estilística fueran muy bien recibidas en *Sur*.

Para una definición y presentación de la crítica estilística, consultar Alonso (1955). Particularmente "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística" y "La interpretación estilística de los textos literarios". Para el análisis de los aportes y los límites de la estilística en la historia de la crítica literaria argentina, Rodríguez Monegal (1952), Rosa (1981) y Bardauil (1999).

[20] Cabe recordar que este comentario se enmarca en el contexto de la crítica general a la inteligencia argentina que Doll emprende en estos años. Sobre este punto en particular, ver Altamirano (1999).

[21] "Me parece que su obra es, entre tantas de excelente escritura que puede ostentar actualmente la letra americana, de las pocas que alcanzan a replantear fundamentalmente el problema del *estilo*, no como un asuntito de guardarropía literaria y convencional, sino como una razón de genio mismo del idioma. No sé hasta qué punto podría interesar la cuestión de sus proporciones de originalidad; en medida creadora, la veo corriendo fiel a la veta de los más agraciados y exigentes señoreadores de la lengua; pero llevando consigo lo suyo, lo temporal y localizado, algo que lo hace, en el plano de América y del idioma, tan inequívocamente argentino como Lugones. Como Lugones, y a veces con un gesto más evolucionado, muestra el don de supremar en transporte castizo la desencuadernada dialectalidad criolla. Lo castizo halla en su obra el modo de volver al lenguaje como un valor presente y vital" (33-34).

[22] Apunta de Torre (1942a, 65): "¡Qué replicarán ahora los nacionalistas literarios de 'troncha angosta' ante la nueva novela de Eduardo Mallea! Porque también el autor de *Todo verdor perecerá* hubo de sufrir la embestida directa o el reproche insisdioso de los simplificadores [...]".

[23] Cabe mencionar en la misma dirección, la enconada participación de Sábato en el debate "Literatura gratuita y literatura comprometida". En esta oportunidad, su discrepancia con Borges es frontal. Cuando lo que se discute es el sentido de la idea de compromiso, Sábato señala: "El problema está en determinar qué clase de 'compromiso' nos gusta. Esta

es otra cuestión. La clase de *engagement* que me gusta a mí, probablemente –y esto prueba que estoy hablando con entera buena fe–, no es la clase de *engagement* que le gusta a Borges, por ejemplo. Él tiene su punto de vista, tiene su literatura, que es perfectamente lícita desde su ángulo. Como es lícita una música atonal o diatonal, o es lícita una geometría euclidiana o no euclidiana.

Más que un problema literario o artístico, es éste un problema moral, un problema de conducta. Problema moral que hoy se agudiza, porque estamos en un mundo formidablemente desquiciado, terrible, angustioso. Estamos en un mundo en el cual se plantea, entonces, el problema operativo de la literatura." (AA.VV. 1946, 119).

[24] Para una descripción del lugar de la Sociedad Argentina de Escritores en el campo cultural, ver Avellaneda (1983).

[25] Sobre la centralidad de Borges en los años cuarenta, ver Pasternac (2002, 189-234), Sitman (2003, 165-173) y Calomarde (2004, 281-293). En cuanto a sus divergencias con la revista, pienso, por ejemplo, en las declaraciones que hizo en las entrevistas con Jean de Milleret (1971), y a las que Victoria Ocampo respondió en "Fe de erratas". Para un análisis de los altercados entre Borges y Ocampo, consultar Vázquez (2005).

IV. 1945. Victoria llama a debate

Hombres serios y literatos

Con evidente retraso, recién a mediados de los años cuarenta, *Sur* discute explícitamente las morales literarias antagónicas que recorren sus páginas desde la fundación. Dos debates titulados "Moral y literatura" (AA. VV. 1945) y "Literatura gratuita y literatura comprometida" (AA.VV. 1946) dan nombres oportunos al conflicto. En ambas ocasiones, Victoria Ocampo recibe a los participantes en su casa (la primera vez en Mar del Plata, la segunda en San Isidro) con el propósito de "conversar" sobre un asunto que sigue considerando de central importancia para la definición de la literatura: las estrechas relaciones entre ética y estética. Fiel al espíritu moderado que, a fuerza de atemperar las discrepancias, regula a menudo las disputas en *Sur*, las sesiones de "Moral y literatura" se inician con el previo establecimiento de las reglas que debe respetar el encuentro.

"La idea de este debate –que preferiría llamar conversación–, afirma Victoria Ocampo, ha surgido de una discusión. Y las discusiones no aclaran nunca nada. [...] Creo que la mejor manera de proceder es comenzar por un examen de conciencia sobre los temas principales de este debate, que cada cual exponga su punto de vista y escuche el de los demás con buena voluntad real, no con deferencia simulada (como ocurre generalmente en las discusiones) y esforzándose en no dejar sino un lugar reducido (ya es mucho pedir) al amor propio y al antagonismo que nacen de las opiniones contrarias" (AA. VV. 1945, 62).[1]

Aunque hubiese resultado fecundo conocer los detalles de la discusión que prefiere no referir, su entrada elige en cambio anticiparse a la divergencia entre los participantes, proponiendo una forma de intercambio que permita las opiniones encontradas a condición de que sus diferencias se disciplinen. El primer encuentro convoca a muchos de los principales colaboradores de la revista: Victoria Ocampo, Enrique Anderson Imbert, Ricardo Baeza, José Bianco, Jorge Luis Borges, Roger Caillois, Bernardo Canal Feijóo, Augusto J. Durrell, Eduardo González Lanuza, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Luis Emilio Soto, y se organiza a partir de un cuestionario preestablecido que sintetiza el debate con declaraciones de Wilde, Chéjov y Gide:

> "1. ¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales sino únicamente libros bien o mal escritos? 2. ¿Hace bien Anton Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos? 3. ¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura? 4. ¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?" (62)

El segundo encuentro está integrado, además de por algunos pocos miembros del grupo Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, María Rosa Oliver, Ernesto Sábato, por personalidades nacionales y extranjeras allegadas, como Vera Macarov, Wladimir d'Ormesson, Félix Gattégno, Robert Weibel Richard, Julio Rinaldini, Paul Bénichou, Angel Vasallo, Luis Reissig, Mariano Picón Salas, y Jean Guéhenno, a quien Ocampo le había solicitado que propusiese el tema de la reunión: la defensa de la literatura comprometida con los problemas del hombre.[2] Se trata en rigor de una conferencia

dialogada en la que la mayoría de los participantes se limita a solicitar precisiones o a manifestar sus pareceres frente lo escuchado, sin olvidar que el centro de la escena está en manos del disertante. Si bien en ambos encuentros se observa un mayoritario acuerdo de fondo, en "Moral y literatura", que es el debate del que voy a ocuparme en adelante, se perciben, por un lado, los ajustes que varios de los escritores de la revista le imprimen a la moral literaria humanista y, por otro, de un modo discreto y cauteloso que no atenta sin embargo contra la potencia de lo que afirma, la diferencia de Borges en la revista. Quizás porque los pocos miembros de *Sur* que participan de "Literatura gratuita, literatura comprometida" (Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea y Ernesto Sábato) exponen sin matices las opiniones más conservadoras, o tal vez porque el eje de la controversia es en esta oportunidad el problema de la función del escritor y no, como en el primer caso, el de las relaciones entre ética y estética en la obra, este debate presenta un intercambio de ideas menos matizado e interesante que el que se lee en "Moral y literatura".[3]

Aun cuando, en materia literaria, las disidencias internas del grupo resultan cada vez más evidentes, sería un error limitar a estas diferencias los motivos que propiciaron los encuentros. Las razones más generales deberían buscarse tal vez en el clima de situación que presenta el estudio de Julien Benda, *La France Byzantine ou le Triomphe de la littérature pure*, el mismo año en el que se realiza la primera de las reuniones de *Sur*.[4] Escrito entre 1940 y 1944, durante su exilio en Carcassone en el período de la ocupación nazi en París, el libro de Benda, un texto controvertido, hostil a los cambios estéticos suscitados a partir del simbolismo, expone una evaluación exhaustiva y demoledora de los intereses y preocupaciones que impulsan a los escritores franceses desde los comienzos del siglo. Su crítica se inscribe en el marco de las distintas reacciones

contra los representantes de la literatura pura, identificados desde la primera década del siglo con la *Nouvelle Revue Française*, que se presentan en Francia, sobre todo cuando, en el momento de la ocupación, su editor, Gastón Gallimard, negocia con los alemanes el relanzamiento de la revista, bajo la dirección de Pierre Drieu La Rochelle.[5] Los ataques de Benda, judío excluido de la *Nouvelle Revue Française* de Drieu, son explícitos y furibundos:

> "Sería menester, para producir un contra-movimiento, crear un antídoto contra la *Nouvelle Revue Française*, es decir, un órgano que, sin dejar de ser literario, ignorase el espíritu de clan, la pretensión de ejercer una magistratura, el tono definitivo y despectivo, la voluntad de no ser accesible sino a unos pocos, que se ocupara de pensar sanamente, y no sorprendentemente, que hablase la lengua natural de todos los hombres serios (opuestos a la lengua vulgar), no a una lengua sistemáticamente rara y tensa. Pero, ¿sería clasificado como literario un órgano semejante? En esto reside todo el problema que nuestro estudio plantea." (Benda 1948, 164-165)

Con ánimo reactivo y amargura nostálgica, su libro declara "la crisis del concepto de literatura" y se aboca a describir con resentimiento cuáles son y en qué consisten sus aspectos fundamentales. Como señala con ironía Carlos Mastronardi, en la excelente nota que escribe para *Sur* cuando aparece la traducción en Argentina, las páginas de Benda "lamentan valiosas pérdidas y reflejan una inteligente devoción cuyo objetivo más próximo es el siglo XIX" (1949, 89). Esta crisis, que según Benda puntualiza, habría comenzado a gestarse en 1860, con Flaubert y Baudelaire, se manifiesta, de un modo definitivo, con el triunfo de la literatura pura en la estética literaria francesa de los últimos veinte años. Se trata de una victoria que, de acuerdo a su enconada evaluación, celebra con absoluta irresponsabilidad el destierro de los fundamentos trascendentes del

arte, para afirmar en su lugar "el culto de la literatura en sí", "la religión de lo particular y lo momentáneo" (Benda 1948, 163). Junto a Mallarmé, el primero de sus protagonistas, también Proust, Gide, Valéry, Giraudoux y los surrealistas serían los responsables directos de este cambio. La voluntad por todos compartida de que la literatura se convierta en "una actividad específica, con fines y leyes específicas" (*Ibíd.*, 15), es interpretada por Benda, como un doble rechazo: por un lado, hacia *lo verdadero*, hacia la idea neta, en nombre de una intolerable falta de identidad de los objetos y los sujetos, y por otro, hacia *lo universal,* hacia los problemas que comprometen a la humanidad en general, en beneficio de una literatura que sólo atiende a cuestiones de cenáculos y que se concibe por tanto como un arte de y para literatos. Su libro es una descripción detallada, pródiga en clasificaciones ilusorias y especificaciones ociosas, de este rechazo hacia lo verdadero y lo universal. Congruente con esta imputación, el máximo reproche que les dirige a estos escritores es el de haber reducido el valor de la literatura al imperio excluyente de la *forma*, de la *expresión verbal,* despreocupada de las funciones intelectuales y morales del arte. El interés impar que declaran por el lujo y el juego literarios (del que deriva el mote de "bizantinos" con el que los califica), la estéril conjunción entre una "extrema rareza en la forma" y una "extrema fragilidad del fondo" (*Ibíd*, 136) a que ellos limitan la escritura, resulta para Benda un índice incontrastable de la crisis general que padecen las letras en ese momento, incluso más allá de Francia.[6]

Un acuerdo de orden ético

En estrecha relación con el debate literario europeo, que *La France Byzantine…* presenta en su faceta más conservadora y

menos interesante, –un debate que tiene en el ensayo de José Ortega y Gasset sobre "La deshumanización del arte" un texto precursor, inteligente y, sobre todo, menos prejuicioso– hay que situar entonces el interés de *Sur* por repensar el futuro de las relaciones entre moral y literatura o entre compromiso y gratuidad. Como muchos intelectuales europeos, particularmente franceses, en el final de la Segunda Guerra Mundial, los escritores de la revista insisten sobre una cuestión que los ha tenido intensamente preocupados desde mediados de la década anterior. El doble problema de la finalidad de lo literario y la función del escritor, una cuestión de múltiples aristas sobre la que no sólo el estudio de Benda sino también los célebres ensayos de Sartre vuelven a agitar la atención europea durante la posguerra, había abierto diferencias ineludibles entre los escritores más representativos de la revista.[7] ¿A qué otro propósito, si no al de atemperar estas discrepancias, obedecen los recaudos previstos por Ocampo en "Moral y literatura"? ¿A quiénes, si no a sus propios antagonistas internos, responde su planteo de la cuestión en este encuentro? "Nadie, entre nosotros –asegura– discute la importancia de la forma, del estilo en literatura" (62). Luego de ofrecer como testimonio de su constante interés hacia estos aspectos la conocida defensa de la intraducibilidad de los rasgos expresivos de una obra, Ocampo ratifica explícitamente su valoración de la forma literaria.[8] Orientada a delimitar un territorio común desde el que empezar a conversar y en el que poder articular algunas coincidencias parciales, su afirmación replica en forma oblicua a quienes, desde el interior de la revista, le recriminan implícitamente cierta indiferencia hacia las cuestiones estéticas específicas. En respuesta a estos reproches, Ocampo fortalece su conclusión: "Ningún género literario sea el de las cartas, el del diario íntimo, el del documento humano puede prescindir de ellos [de la forma, del estilo], so pena de quedar al margen de ese arte

difícil y escurridizo" (63). El alcance preciso de estas afirmaciones queda delimitado con exactitud a partir del giro adversativo que en adelante orienta toda su argumentación.

Inmediatamente después de este reconocimiento, Ocampo aclara que la forma no es sin embargo ni el único ni el más importante de los factores que conforman una obra literaria. Contra la teoría "muy en boga" que propaga la disociación entre forma y fondo (y que ella encuentra sintetizada en el libro *The Problem of Style*, de Middleton Murry, 1922), contra "esos divorcios tan abundantemente preconizados y practicados en nuestros días" (64), su intervención expone una vez más ese anhelo de justo medio que debe regular siempre el ejercicio literario. "En materia de literatura, como en materia de amor, dice, ciertas disociaciones son fatalmente empobrecedoras. Sólo son posibles bajo el signo del guión de las sustracciones" (65). La exposición se organiza en adelante a partir de dos núcleos argumentales que funcionan como certidumbres establecidas: por un lado, la identificación del vínculo entre estética y moral con el de forma y contenido y, por otro, la asimilación de los aspectos formales de la literatura a sus cualidades estilísticas. El desarrollo de estos dos núcleos conduce, como se verá, a la subordinación de lo estético a lo moral y a la limitación de lo específico literario al arte de *escribir bien*. Ambos reaparecen en muchas de las otras intervenciones y son los ejes principales de un acuerdo entre la mayoría de los participantes. Para ellos, como para Ocampo, y también para Benda, la forma, el estilo literario, resulta un elemento imprescindible de la obra *a condición de que* se mantenga siempre al servicio de los cometidos trascendentes de la literatura. "[...] el arte de bien elegir y de bien disponer las palabras, indispensable en el dominio de la literatura, –asegura Ocampo– es, a mi juicio, un medio no un fin" (63). Confundir el uno con el otro es, no sólo para ella, sino también para la amplia mayoría de los escritores

de *Sur*, incurrir en el error mallarmeano de restringir la literatura a un "*aboli bibelot d'inanité sonore*".[9] Esta es la principal amenaza que ellos buscan conjurar con un sólido acuerdo, basado fundamentalmente en el reconocimiento relativo del valor de la forma literaria.

El punto de partida de este reconocimiento coincide en afirmar con Oscar Wilde que la moralidad del arte no reside en sus temas o asuntos sino en el tratamiento o la forma que ellos reciben. Casi todos los participantes del encuentro suscriben este desplazamiento de perspectiva, desde la materia hacia los medios, que el escritor propone en el "Prefacio" de *El retrato de Dorian Gray*.[10] Pero ninguno retoma las importantes transformaciones que Wilde extrae de este desplazamiento y cuyos ensayos despliegan con una claridad desafiante. En este sentido resultan ejemplares las declaraciones de Ricardo Baeza, no sólo porque tiene un probado conocimiento de estos ensayos (había traducido, directamente de la edición *princeps* de 1908, la primera versión completa al español de *Intentions*, que se publicó, en 1930, en Ediciones La Nave), sino también y fundamentalmente porque su estilo denegatorio y su extenso rodeo explicativo no hacen más que subrayar el sentido que buscan impugnar.

> "No creo que Wilde –opina Baeza– [...] entendiera precisamente que la belleza de un libro consiste tan sólo en su estilo, ni siquiera en su forma literaria, en la que sin dudas entran más elementos que el puramente estilístico [...]. Tampoco creo que quiera decir que la moral es ajena a la literatura y que ésta no tiene por qué preocuparse de aquélla" (66).

La originalidad de Wilde se limita en la lectura sesgada de Baeza al hecho de haber advertido que "un artista no debe ser juzgado por el material que emplea, sino por la manera de tratarlo y el efecto que consigue" (67). La forma y el efecto serían, antes que el contenido de las obras, las cualidades

diferenciales de la literatura. Pero a distancia de lo que proponen las tesis centrales y más osadas del esteticismo –las que derivan del principio central que establece que "…la esfera del Arte y la esfera de la Ética son absolutamente distintas e independientes." (Wilde 2000, 113)–, estas cualidades, aún siendo irremplazables, no niegan ni contradicen para Baeza los propósitos éticos del arte. Desde un punto de vista integrador, propone que así como puede haber buena literatura de orden exclusivamente estético, en la medida en que la pura belleza produce un efecto formativo al elevar y sublimar el alma del espectador, también puede haber buena literatura de tesis o propaganda, en la medida en que ella no se limite tan sólo a la realización de sus fines y contenga además un elemento de belleza. La "vieja querella entre fondo y forma", cuya tradición se remonta, según lo explica, al antiguo antagonismo entre la teoría platónica de las *ideas* y la teoría aristotélica de la *forma*, se salda en su caso a través del armonismo de Séneca, quien "conciliando ambas instancias, había descubierto que no hay entre ellas contradicción ni discordancia" (69).

Con las excepciones de Eduardo González Lanuza, que con una intempestiva estridencia mantifierrista declara que "lo mejor que puede hacer el arte es olvidar que existe la moral" (78), y de Borges, cuya respuesta analizo más adelante, el resto de los participantes enfrenta las disociaciones celebradas por Wilde con el mismo espíritu de reconciliación que inspira a Ocampo y Baeza. Los argumentos de Luis Emilio Soto, por ejemplo, enuncian su acuerdo parcial con los preceptos esteticistas, a partir una interpretación algo superficial y condescendiente de la obra de Wilde.[11] Después de interrogar con fines retóricos evidentes cuáles son las razones que determinan que en la obra literaria el juicio ético sea incompatible con el específicamente estético, Soto alega que el propio destino de Wilde se encarga de refutar la convicción enunciada en la

pregunta. "A las afirmaciones puestas al frente de *Dorian Gray* [...], a su exclusivismo estetizante, responde la grandeza patética de *De profundis*" (82). Al revelar una "atormentada conciencia moral", *De profundis*, un texto "bien escrito, magníficamente escrito", redime a Wilde de sus propias creencias y prueba que, más allá de sus declaraciones excesivas, el nexo entre moral y literatura es siempre ineludible. "Lo importante –concluye Soto– es que los valores morales concurran efusivamente en la obra, sujetos a la elaboración que define la calidad literaria" (82). Así como la intención moral no puede ser un requisito *a priori* al que debe acomodarse la voluntad creadora, la elaboración estética en sí misma no puede ser un elemento suficiente para la plena realización de la obra. Ni uno ni otro aspecto reúne por separado los méritos necesarios para agotar en sí mismo el valor del ejercicio literario. Lo que interesaría defender especialmente, una vez admitida la diferencia de dominios que conforman la obra de arte, es, a juicio de Soto, el vínculo de mutua implicación que rige (que *debe* regir) el intercambio entre ambos.

En esta dirección, en la que se busca en definitiva volver a reunir lo que Wilde declaró inexorablemente separado, el testimonio de Francisco Romero propone una explicación algo más afinada. De manera sorpresiva reconoce que la autonomía del arte respecto de la moral se encuentra ya firmemente establecida aunque especifica de inmediato cuáles son los límites de esta autonomía.

> "La autonomía del arte frente a la moral significa únicamente que el puro valor estético es independiente del valor ético (salvo la relación que indicaré más adelante). Pero en la obra de arte realizada aparecen muchos aspectos que guardan relación con la moral de distintos modos" (79).

Su tesis objeta, al igual que la de Soto, que el arte deba responder previamente a un propósito moral, extra estético,

porque este propósito incide en la producción artística desde afuera y permanece ajeno a la obra terminada; pero considera inevitable que el artista reaccione, tome posición, ante su asunto y manifieste entonces internamente su punto de vista ético. La única forma de relación entre el arte y la moral que Romero admite como positiva (la que el paréntesis de la cita anterior había dejado en reserva) es la que él mismo designa con el nombre de "moralidad interna o inmanente del arte", cuyo alcance consiste en "asignar valor moral a la realización estética lograda, cabal, y valor no moral a la realización estética torpe o fallida" (79-80). Esta idea de una "moralidad interna de la literatura", inherente a la realización formal del arte y distinta de la "moralidad explícita" de los temas, es la que orienta también las intervenciones emparentadas de José Bianco y de Roger Caillois. La particularidad que ellos añaden a la formulación de Romero, la vuelta que le imprimen a su argumento, especifica esa "realización estética lograda" que él fija como parámetro general de la moralidad inmanente. Tanto Bianco como Caillois, asimilan la elaboración de la forma al ajuste funcional de la escritura literaria.

Así como, en la apertura del debate, Ocampo señala que el valor de la forma literaria radica en su condición de medio expresivo, Bianco destaca que lo fundamental para el artista reside en que se "manifieste bien" la idea que busca comunicar. El desarrollo de esta afirmación precisa el significado general que Ocampo le había otorgado ya a las virtudes del *escribir bien*.

"Un libro es inmoral –apunta Bianco– cuando su autor –que carece de talento o de una conciencia artística inflexible– no logra expresar adecuadamente una idea o prefiere su talento a esa misma idea y la subordina a sus medios de expresión. ¿Qué debe entenderse por esa última frase? En realidad, es una mera tautología, porque la expresión sólo es formalmente bella cuando es justa, es decir cuando las palabras cumplen su verdadera

función: borrarse ante la idea que intentan enunciar, convertirse en vehículos imperceptibles de un significado. Entonces porque las palabras se humillan, son ensalzadas; adquieren realce, esplendor externos. Un estilo es bueno en la medida en que se despoja de todo lo superfluo, de todo lo puramente retórico que perjudica al pensamiento. Cuando se 'escribe bien', se expresan hechos e ideas verdaderas, necesariamente" (70).

Mientras Ocampo había destacado sólo la importancia del orden, las combinaciones y los enlaces de palabras, Bianco se ocupa centralmente del funcionamiento que debe respetar el lenguaje para garantizar una expresión justa y verdadera. *Escribir bien* se asemejaría, según los términos en que lo puntualiza, a devolver la literatura a lo que Roland Barthes denomina la economía propia del lenguaje clásico.[12] Que las palabras "se vuelv[an] vehículos imperceptibles de un significado", que desaparezcan ante el sentido de lo que quieren expresar, implica, por un lado, ofrecer al lenguaje un reconocimiento que lo despoja de su propio espesor y densidad –un reconocimiento que, como acierta Bianco, requiere de una humillación previa para poder efectuarse–, y por otro, implica reinstaurar el privilegio del contenido sobre la forma, la primacía del fondo sobre el estilo. A partir de este doble movimiento (que es uno y el mismo) de *reafirmación* de las certidumbres clásicas del lenguaje y de *retorno* a la jerarquía literaria establecida, las virtudes del *escribir bien* exceden las capacidades sintácticas y compositivas del escritor, para presentarse como una vía de restitución de la escritura al dominio universal de los valores superiores. Si *escribir bien* supone, como señala Bianco, "expresar necesariamente ideas verdaderas", es porque esa "moralidad interna" de la literatura permanece todavía regulada por la analogía platónica entre Belleza, Bien y Verdad. Apelando a estas determinaciones elevadas de la forma literaria, la intervención de Bianco explicita el límite clásico, clásicamente francés, que la mayoría de los participantes del debate le impone a las audacias del esteticismo.

Aunque se inicia con un juego de palabras que parece replicar el enunciado final de Bianco, el testimonio de Caillois ratifica en sus líneas principales las tesis centrales del secretario de redacción de la revista.[13] Como Bianco, Caillois equipara las propiedades del estilo a las cualidades tradicionales del *escribir bien*. "[...] la edificación propia de las Letras –afirma– reside en el estilo, de modo que es menester que un libro esté ante todo *bien escrito* [...]" (72. El subrayado es mío). Esta necesidad se explica, también en su caso, a partir del vínculo indisociable que el estilo entabla con el sentido. Los méritos del *escribir bien* no se agotan para él en el arte de disponer las palabras, sino que comprometen ineludiblemente la transmisión de un significado que sobrepasa los problemas concernientes al "oficio de las Letras" y extiende las ambiciones de la obra más allá de las puras inquietudes literarias.

> "Desafío [...] a que se reduzca el arte de escribir bien a la simple habilidad de componer: el pensamiento queda comprometido; también hay que razonar con justeza; ya está en juego la lucidez, y pronto el alma entera. El deslizamiento es inevitable: el escritor no combina sonidos, sino signos" (72).

Los destinatarios directos de este desafío son sin duda los poetas contemporáneos con quienes Caillois ha venido discutiendo intensamente desde su ruptura con André Breton y el surrealismo en 1934.[14] Su alegato en favor del retorno a la instrumentalidad de un estilo claro y transparente encuentra en estas disidencias gran parte de sus razones. En el mismo sentido en que le reprocha al surrealismo su distracción frente a la crisis social, Caillois insiste ahora en la necesidad de que el escritor abandone su confinamiento y restablezca el vínculo con su tiempo, a través de un uso reflexivo y depurado del lenguaje.[15] "Considerad la época. Decid dónde está el valor de la rebeldía cuando todo anda por los suelos. Deseáis provocar saludables

escándalos. Pero todo es escandaloso. Los edificios carcomidos se han derrumbado. Moralmente vivimos en medio de escombros" (73). Su apelación preludia la crítica definitiva que dirige contra la modernidad literaria iniciada en Mallarmé. Contra ese "estilo de la destrucción", contra "ese furor iconoclasta" (74), impropio, según su punto de vista, de la auténtica obra de arte, de la "obra de gran arte", reivindica el carácter edificante del estilo, de las virtudes de un estilo severo y calculado.

> "[...] El estilo sólo se alcanza construyendo. Hay que encontrar el equilibrio, reducir el peso, sesgar por entre toda clase de leyes imperiosas, en las cuales no necesitamos pensar para demoler. De estas dificultades surge el estilo; no es fantasía, sino disciplina y choque de la voluntad de edificar contra la resistencia de las cosas y de la naturaleza. No puede nacer si no estamos resueltos a vencer tenaces obstáculos. Pero es necesario que los hombres se vean obligados a ello por la historia: si la historia invita a una generación a construir templos y moral, he ahí, al mismo tiempo la feliz época del arte [...]"(74).

Derivadas de esa rigurosa vocación constructiva con la que él y los otros miembros del Collège de Sociologie enfrentan el automatismo y la irracionalidad surrealistas el "equilibrio", la "disciplina", la "voluntad de edificación" son las cualidades que, desde su perspectiva, reenvían el lenguaje al ideal clásico de la plenitud y universalidad del sentido.[16] Este retorno, un retorno que Caillois concibe como reacción reparadora ante los constantes intentos de desnaturalización que los poetas y los prosistas modernos dirigen en contra del lenguaje, es el que, algunos años después de "Moral y literatura", propone, con carácter programático, en "Disolución de la literatura" (1948). En este ensayo, que prolonga "El poder de las palabras" (1946a), Caillois alcanza una conclusión convergente con la que Bianco había expuesto en el debate de *Sur*. Con un tono y un léxico más inflexible, menos edulcorado que el de su compañero, escribe:

"[...] es esencial que las palabras permanezcan esclavizadas y sometidas a las más rigurosas servidumbres. Liberarlas de toda obligación de exactitud y de verdad no significa solamente privarlas de valor, arruinar la literatura que es arte y ciencia de expresión; significa corromper el conjunto de las relaciones humanas, las cuales tienen al lenguaje por condición y por vehículo" (Caillois 1948, 19).

Si bien sus declaraciones manifiestan una intención conservadora mucho más urgente que las de Bianco, ambos suscriben por distintas vías ese "nuevo clasicismo", ese "nuevo ascetismo del lenguaje" que Denis de Rougemont reivindica en su ensayo "¿Para qué sirven los escritores?" (*Sur* 86, noviembre de 1941) y al que Julien Benda adhiere indirectamente cuando augura para la nueva generación el lugar que en la literatura latina tenía la promoción de Tácito y, en la francesa, la de Lafayette y Racine.[17]

Este nuevo ascetismo lingüístico que escritores franceses de distintos signos (desde Benda hasta Sartre) impulsan contra la "crisis del lenguaje" desencadenada por el simbolismo y prolongada por las escuelas de vanguardia, consiste para muchos de los miembros de *Sur* en una revalorización tardía de las cualidades retóricas de la forma literaria. Se trata, como es evidente, de un rescate y una restitución nostálgica del paradigma binario forma y contenido. Un paradigma que, tal como especifica Roland Barthes en "El estilo y su imagen" (1987b), proviene de una las primeras clasificaciones de la retórica clásica: la que opone *Res* a *Verba* y cuyo influjo sobre la cultura literaria francesa (más aún, occidental) habría sido dominante hasta la aparición de Mallarmé.[18] Conforme a esta recuperación retórica de la forma, la literatura sigue siendo pensada como un arte primordialmente expresivo, en el que la tarea central del escritor residiría en preservar la función útil y elemental del lenguaje, esforzándose por encontrar la palabra ajustada que le permita transmitir, con claridad y exactitud,

un sentido siempre esencial y verdadero. Conservar el valor comunicativo de la palabra, depurarla de sentidos derivados y arbitrarios, convertirla en un instrumento de precisión cada vez más afinado e imperceptible, es la misión reparadora que, frente a los efectos deshumanizadores del arte moderno, asumen los escritores identificados con "la causa del hombre".[19] Podría decirse que el principal impulso que conduce esta reparación consiste centralmente en devolver el lenguaje al dominio del hombre. Esto es, en retornarlo a su doble condición de vehículo eficaz de significados preexistentes y de instrumento privilegiado de las relaciones interpersonales, con el propósito de reencauzar la literatura hacia los temas fundamentales del ser humano. Así, por diferentes caminos y con distintos énfasis, la mayoría de los participantes del debate adhieren implícitamente a la conclusión general que Benda presenta en su artículo de abril de 1945. La literatura, subraya el crítico, debe volver a ser "un medio para ofrecer a un público no especializado ideas que atañen a los grandes problemas humanos" (Benda 1947, 176). En este sentido, no sólo se ratifica en *Sur* cuál debe seguir siendo la finalidad de lo literario sino que además se configura cierto acuerdo general en torno a los criterios de belleza y calidad que ellos invocan.

"Moral y literatura" es, por varias razones, un momento de inflexión en el desarrollo del debate en *Sur*. Por un lado, la convergencia entre una cuidada elaboración formal y un impostergable contenido humano, que en el primer capítulo analicé en los casos puntuales de Victoria Ocampo y de Guillermo de Torre, resulta, a mediados de los años cuarenta, una postura ampliamente compartida (por no decir, hegemónica) entre los escritores y críticos de la revista. Establecido este "acuerdo de orden ético", se torna cuanto menos problemático seguir insistiendo en el predominio de Borges.[20] Por otro lado, y éste es el asunto sobre el que me interesa ahora llamar

la atención, "Moral y literatura" precisa los criterios estéticos que, al menos desde principios de la década, delimitan en el interior de la revista las normas de calidad y de belleza que definen "la gran literatura". Para relativizar la difundida opinión de King (1989, 98) sobre la falta de normas estéticas explícitas en la primera época de *Sur*, se puede afirmar que el debate funciona como una elocuente puesta al día de estos criterios.[21] Sobre todo a partir de los testimonios de Bianco y de Caillois, aunque no exclusivamente en ellos, queda claro que estas normas remiten a las exigencias clásicas que pautan la elaboración de una obra de arte. Mientras el significado de la belleza permanece ligado a las determinaciones platónicas y deriva de la vinculación directa con lo bueno y lo verdadero, los patrones de calidad literaria responden a los dictados del *escribir bien* que rigen la realización formal. *Escribir bien* y transmitir un significado moralmente bello, o mejor aún, *escribir bien* para que ese significado, siempre anterior y fundamental, pueda ser transmitido, es la consigna que, en líneas generales, sintetiza la concepción sobre la literatura que impera en la revista. Retomando una afirmación de Maurice Blanchot (1976a, 61) podríamos decir que, en "Moral y literatura", queda establecido que, para *Sur*, "escribir es siempre escribir bien, y escribir bien es, en consecuencia, hacer el bien, reconocer el bien, [...], armonizar con el mundo de los valores."

Los márgenes del consenso

Delimitada esta revalorización compartida de los aspectos retóricos de la escritura literaria, se vuelve perceptible cierto alejamiento no declarado entre los integrantes de la revista que suscriben esta reafirmación de la forma y quienes todavía defienden posiciones de un exclusivo tenor contenidista. De

acuerdo con lo que analicé hasta aquí, no parece improcedente conjeturar que cuando Ocampo abre el debate con el anuncio de que ya nadie en *Sur* discute la importancia de la forma, del estilo, en literatura, además de anticiparse, como dije antes, a sus adversarios internos, también marca cierta distancia, sutil pero reconocible, con quienes, como Enrique Anderson Imbert o Pedro Henríquez Ureña (para nombrar sólo a los que intervinieron en la discusión), permanecen ligados a un planteo más espontaneísta, menos reflexivo, de las relaciones entre ética y estética. Tanto en el testimonio de Henríquez Ureña como en los de Anderson Imbert, lo que prima, a diferencia de la interpretación atemperada de las afirmaciones de Wilde que circula en el encuentro, es una reacción homogénea contra los principios esteticistas.[22] Mientras la mayoría reconoce y acepta la separación entre el orden moral y el orden estético, aunque sólo sea para proponer distintos modos de reintegración entre ambos, ellos parten, en cambio, del rechazo explicito hacia la diferenciación de estos dominios. Para Henríquez Ureña, quien ya a mediados de los años veinte había manifestado su desazón ante las transformaciones literarias suscitadas a partir de las vanguardias europeas,[23] la naturaleza moral del arte se explica, de un modo evidente e inmediato que lo exime de brindar las precisiones en que abundan otros integrantes, por la teoría platónica sobre el origen común de los valores trascendentes:

> "La esencia de estas cuestiones –afirma de manera sucinta– es el antiquísimo problema entre el arte y la ética. Concibo la respuesta en imagen platónica: Belleza, Bien y Verdad son Ideas que emanan de una sola y eterna fuente; no hay oposición entre ellas" (79).

En materia de "gran arte", concluye líneas más abajo, el "fracaso ético" redunda siempre necesariamente en un "fracaso estético". El "arte por el arte" no es sino "cosa de muchachos inexpertos o de hombres mutilados" (79). Para Anderson Imbert,

la dimensión ética de la literatura se encuentra garantizada por la conciencia esencialmente moral del escritor. El único camino genuino que reconoce para la literatura es "el camino interior hacia el yo profundo" (66).

> "Lo importante –concluye– es que el artista se conozca a sí mismo, que vea lúcidamente su honda dimensión moral, que nos diga cómo estima la vida del prójimo y el conflicto del prójimo consigo mismo, que se nos muestre en sus reacciones, padecimientos y goces.[...] [El arte] "es expresión del conocimiento del hombre por el hombre mismo [...]".(Anderson Imbert 1946a, 95)

El máximo peligro que, desde de su punto de vista, debe vencer el escritor es el de creer, como creyó Oscar Wilde, que "la esfera del arte y la de la moral son absolutamente distintas" (*Idem*).

Aun cuando la posición que ambos defienden no ocupa en el ámbito del debate un lugar demasiado representativo, las afirmaciones de Henríquez Ureña y Anderson Imbert adquieren una relevancia particular si se atiende a la enorme congruencia que guardan con las convicciones del principal ausente de la reunión. Resulta cuanto menos llamativo que, dada la centralidad que el tema del encuentro tiene en el pensamiento de Mallea, el escritor no participara ni contestara luego por escrito las preguntas del cuestionario. Podría presumirse que, advertido del desplazamiento hacia los medios formales del arte que se estaba operando en la revista –un interés que en Victoria Ocampo, para mencionar a alguien con quien mantenía significativos acuerdos en materia literaria, estuvo planteado desde siempre–, Mallea eligiera abstenerse para eludir las críticas a la perspectiva con la que seguía plenamente identificado. Mientras "Moral y literatura" explicitaba este giro de atención que se venía produciendo en *Sur* desde fines de los años treinta –un giro que seguramente le debía mucho a la

coincidencia de que Bianco ocupase la secretaría de redacción de la revista cuando Caillois llega a Buenos Aires–, los ensayos que Mallea escribiría desde comienzo de los años cuarenta y que, con excepción de uno solo, dedicado a Rudolf Kassner, ya no publicaría en la revista, exhibían la obstinada tenacidad con la que seguía adhiriendo a esa suerte de "*literatura aliteraria",* que conformaba uno de los atributos principales de la figura del "escritor agonista", acuñada una década antes.[24] "[…] la buena literatura –sostenía en un texto de 1948– es la que carece de literatura" (1954b, 96).

A una distancia considerable del acuerdo de mayoría logrado en el debate, Mallea seguiría abogando por una escritura espontánea, liberada de las determinaciones formales o estilísticas del arte y destinada a satisfacer una necesidad que calificaba de profundamente "catártica".

"No sé lo que es la ambición literaria, en puridad no sé lo que es. Puedo imaginármela, puedo hacerme a la idea de que es algo así como una convención de naturaleza retórica según la cual un señor dado se propone obtener de un dado público ciertas calificaciones presuntas. Pero la palabra no me gusta. Implica, *prima facie*, cierto trueque; y en este cambio es a veces más ilegítimo lo que se da que legítimo lo que se obtiene. […] Por lo demás, escribo en virtud de un proceso cuya calificación no es tan simple. Elijamos una palabra: catártico. Catártico en lo personal; pero ¿qué tiene que ver lo personal con la función real de escribir? El esteta puede ajustarse a un ejercicio de tal modo suntuario, privado, fortuito; pero nadie más. Escribir, en el sentido decente del término, entraña otros contratos" (*Ibíd.,* 23).

No hay lugar para la reflexión sobre la forma en los ensayos de Mallea, sus especulaciones se agotan en una encendida impugnación moral de los procedimientos. Cuando el estilo no es criticado por sus alardes superfluos y decorativos, lo es por el anhelo de perfección, el exceso de medida y de cuidado, que le impone a la libertad y la potencia creadoras. En

ambos casos la aspiración es la misma: que la "facundia dramática" (*Ibíd.*, 58) del autor empuje y sobrepase las ostentaciones y los límites de la retórica. Que la escritura se someta a decir lo que se le impone sin demorarse en discriminaciones estéticas de ningún tipo.

> "¡Cuánto mal –se lamenta Mallea– le ha hecho al Flaubert novelista el Flaubert estilista! El buen estilo [...] es el que se despoja de prerrogativas sin miedo de perder su condición, igual que un gran señor, cuando lo es del alma y no del traje, no teme abandonar fastos y heráldicas y se lanza a la vida sin más pruebas de sí que su ser mismo" (*Ibíd.*, 96).

Así como la verdadera literatura es la que se sustrae de los artificios y las convenciones literarias, el auténtico estilo será el que se desprende de los lujos y privilegios estilísticos. El resentimiento de Mallea se acrecienta al ritmo de su obstinación. La escritura literaria no perderá nunca, para él, ese carácter confesional, de proyecciones morales universales, que le garantizó a sus primeros ensayos y novelas la consagración obtenida en la década anterior. Quizás lo único que explique que a lo largo de tantos años Mallea insistiera en convicciones tan elementales sea el éxito de público y crítica que tuvo en sus comienzos. Habría que preguntarse entonces si no fue su propia obcecación en estas ideas, su propio encierro irreductible, lo que contribuyó a que en poco tiempo perdiera la centralidad que había ganado en *Sur*. Más que a la creciente publicación de textos de Borges en la revista, o sumadas las razones de este incremento, su declinación parece responder, en cierta medida, al desinterés en repensar esa vocación autoexpresiva, de vertiente romántica y de raíz definitivamente cristiana, en que se agota para él el ejercicio literario.

Si en el caso de Mallea esta diferencia se vincula, como vimos, con su resistencia a considerar la dimensión formal de la literatura como un orden distinto de la dimensión moral (una

diferencia que retrotrae la discusión a la falta de interés específico que *Sur* manifiesta en los años treinta), en el caso de Borges, en cambio, la distancia que lo separa de los criterios predominantes en el debate (una distancia máxima, que sin embargo pasa inadvertida para sus compañeros) remite a la audaz apuesta en favor de la irreductibilidad de la literatura que sus enunciados entredicen de un modo sesgado y precavido. Borges inicia su respuesta con una frase de tono tan imperioso y poco propicio para abrir una discusión como la que él mismo reprueba en el aforismo de Wilde: "Quizás no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente" (71). La afirmación resulta una artimaña poco sutil para desviar el centro de atención desde la alternativa planteada en la pregunta inicial de la encuesta, hacia un tópico de candente actualidad y enorme consenso entre los miembros de la élite liberal: el de la degradación que amenaza a la cultura argentina en los umbrales de la primera década peronista. Con una exacerbada indignación moral, la de alguien que además de estar indignado quiere exhibir su irritación ante los otros, Borges acomete, por un lado, contra las relecturas sentimentales que el populismo nacionalista hace del *Martín Fierro* y, por otro, contra los efectos banalizadores que las revistas de circulación masiva (de las que él mismo fue un asiduo colaborador) provocan en sus lectores.[25] La advertencia con que concluyen estos ataques –"No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra *inmoralidad*; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o estolidez." (71)– prefigura la acusación que al año siguiente Borges dirige contra el régimen peronista en el agradecimiento a la comida de desagravio que le organizan los escritores de *Sur* cuando es obligado a renunciar a su cargo en la biblioteca Miguel Cané.[26]

Certero y eficaz en su decisión de eludir, por vía del acuerdo ideológico, el compromiso de contestar la cuestión principal

del debate, sometiéndose a los criterios de valoración implícitos en la pregunta, Borges elige atender el problema específicamente literario recién en la segunda respuesta.[27] La resistencia a opinar de un modo directo deriva de su identificación con una perspectiva extramoral del ejercicio literario. Lector entusiasta de Wilde y admirador fervoroso de sus ideas estéticas, Borges acuerda con que, tal como se lee en el Prefacio de *El retrato de Dorian Gray,* "desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es la música" (Wilde 2000, 6).[28] Resulta significativo, y en cierto modo previsible, que nadie entre los participantes del encuentro retome la divisa que Wilde había aprendido en Walter Pater.[29] Borges mismo se abstiene en esta ocasión de recordarla, aunque en otros ensayos de estos años la invoca citando directamente la fuente.[30]

La sentencia que Pater enuncia en su ensayo "La Escuela de Giorgione", de 1867, inaugura una de las principales consignas de la modernidad estética, cuya proyección se extiende más allá del simbolismo. Como señala Pierre Bourdieu (1995, 441), a partir de la década de 1880, la música pasa a ser el arte de referencia para todos los partidarios del arte puro. Y esto es así menos porque, tal como su argumentación simplifica, la música no vehiculice ningún sentido o esté en contra de todo sentido, sino porque, como queda claro en Pater, en ella se opera una suspensión de la significación, basada en la "identificación perfecta de la forma y la materia". "Que la simple materia de un poema [...] –escribe Pater (1978, 118)– no sea nada sin la forma, el espíritu, la manera de tratarlo; que esta forma, esta particular manera de tratar el tema se convierta en un fin en sí, penetre cada parte de la materia artística...". Esta es la aspiración que alienta en su sentencia. Se trataría para él, y así lo lee Borges, de dar lugar a que en la literatura se susciten esos "momentos de perfección" en los que "el fin no es distinto de

los medios, ni la forma de la materia, ni el tema de la expresión: [sino que todos son] recíprocamente inherentes y se saturan los unos a los otros" (*Ibíd.*, 120). Momentos en los que la literatura se torna, para decirlo con la inigualable fórmula borgeana, la "inminencia de una revelación que no se produce" ("La muralla y los libros", 1971, 12).

Esta perspectiva regula la respuesta de Borges a la pregunta sobre Chéjov. Cuando se discute la importancia que las opiniones del autor tienen en la obra literaria, desestima de un modo categórico el valor de todo juicio moral en la obra de arte. Su punto de partida es la independencia formal del personaje. Contra toda caracterización realista o psicologista (una caracterización que, en el interior de *Sur*, sigue teniendo en Mallea a su representante más destacado), esgrime una definición verbal de esta categoría. "Stevenson (*Ethical Studies*) –señala Borges– observa que un personaje de novela es apenas una sucesión de palabras y pondera la extraña independencia que parecen lograr, sin embargo, esos homúnculos verbales." (71). Esta observación, sobre la que volverá con insistencia en varios ensayos y entrevistas, le permite desviarse de la reivindicación de la naturaleza formal del arte por la que vino batallando en *Sur*, para afirmar, de un modo elíptico, el carácter impersonal de la experiencia literaria.

> "El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la "realidad" (quienes, por lo demás, tampoco son, o somos, otra cosa que una serie de signos) el juicio moral del escritor importa poco. [...] Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable. *I understand everything and everyone*, declara Bernard Shaw, *and am nobody and nothing*" (71).

De la autonomía formal del personaje a la impersonalidad del escritor, el fragmento anuncia un punto de vista literario

que, *más acá* de los principios que definen el credo formalista que Borges desplegó en *Sur* (esto es, por una vía heterogénea a la moral de la forma con que enfrentó las determinaciones humanistas), excede los términos del debate y los transfigura de un modo inesperado. La forma deja de resultar un medio a la medida de las necesidades humanas y el contenido deja de ser un sentido previo y disponible. La experiencia literaria remite entonces al instante preciso en el que un escritor, anonadado por la irrealidad de las palabras, siendo *nobody and nothing*, cede a ellas la iniciativa y hace posible que la "forma alcance su virtud en sí misma y no un 'contenido' conjetural" (Borges "La muralla y los libros" 1971, 12): que se imponga, mucho antes de cualquier sanción moral, como inevitable. A partir de esta transfiguración, hay que leer también la el cierre final contra los partidarios del arte puro.

"Vedar la ética –afirma Borges, en un sentido en el que ya no es posible confundirla con el juicio moral– es arbitrariamente empobrecer la literatura. La puritánica doctrina del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las Escrituras, de San Agustín, de Dante, de Montaigne, Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, de Emerson, de Whitman, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo" (71).

De Stevenson a Pater, a Wilde, más aún, a Mallarmé (imposible no pensar en "la desaparición elocutoria del poeta" y en su distinción definitiva entre la "palabra bruta" y la "palabra esencial"), Borges advierte lo que nadie más (con excepción de Silvina Ocampo, a quien, significativamente, le dedicó su "Pierre Menard") pudo advertir en *Sur*: que lo que cuenta cuando se habla de literatura, cuando la que cuenta es la literatura, es la interrupción repentina de la instrumentalidad de la palabra, la suspensión inesperada de las determinaciones morales que gobiernan el par forma-contenido. En esos intervalos,

que Borges (1936d, 51) describe como relámpagos de "intuición elemental", de "arrebato duradero de asombro", quien escribe vislumbra que el lenguaje, lejos de ser un sistema de expresión del que dispone para actuar y manifestarse, es en verdad, en ausencia de toda verdad trascendente, lo que funda y define el infinito misterio de la realidad humana.

Notas

[1] En adelante, todas las citas del debate corresponden a esta edición, por lo tanto sólo consigno el número de página entre paréntesis.

[2] Jean Guéhenno, editor de la revista *Europe*, desde fines de los años veinte, fue, como puntualicé antes, uno de los iniciadores de la idea de compromiso literario. Pacifista de izquierda, desempeñó un papel importante en las discusiones políticas de ese sector. A partir de 1935, fue convocado por André Chamson para ser corredactor de la revista *Vendredi*, la publicación más importante de los escritores de Frente Popular Francés. Para una caracterización de la revista y del lugar que Guéhenno ocupa en ella, ver (Lottman 1982, 152-160).

[3] La exposición de Guéhenno gira con insistencia en torno a la idea de que el compromiso del escritor es "un compromiso de fidelidad con el hombre". "Y cuando hablo de compromiso –precisa (AA.VV. 1946, 110)– no me refiero propiamente al compromiso político, que pretende cumplir la literatura de todos los partidos, la de los reaccionarios y la de los revolucionarios, sino a cierta fidelidad al hombre, del sentimiento más o menos lúcido de que existe una humanidad por salvar".

De las opiniones de los miembros de *Sur*, me interesa mencionar, además de la Sábato, que cité antes, por un lado, la definición que Mallea da de literatura comprometida. "[...] entiendo por la palabra 'comprometido' el acto de estar el hombre, el autor, en tanto hombre, presente en su obra." (AA.VV. 1946, 113). Se trata de una definición que sintetiza con rigor su concepción de la literatura. Por otro, una observación de Henríquez Ureña, que reconoce en Mallea la clase de escritor que Guéhenno reivindica. "[...] en América la literatura se divide en dos formas, justamente las dos del tema de M. Guéhenno: la de los literatos puros, y la de los que se entregan a una tarea social. Por eso es muy característico, en una parte de América, que el novelista –por ejemplo: Eduardo Mallea– sea un autor *engagé,* comprometido" (*Ibid*, 112).

[4] Cabe recordar que, si bien el libro de Benda se publicó en agosto de 1945, es decir, cuatro meses después del primer debate de *Sur*, una síntesis de sus tesis principales había aparecido ya en el ensayo "La crisis de la literatura contemporánea y la juventud", publicado en la revista *Confluences,* el mismo mes de abril en que tuvo lugar "Moral y literatura". Dos años después, *Sur* publicó la traducción de ese ensayo en el nro. 147-148-149, de enero-marzo de 1947, dedicado a las letras francesas y compilado por José Bianco y Roger Caillois. La traducción del libro al español aparece en Argentina en la editorial Argos, recién en 1948.

[5] Sobre la *Nouvelle Revue Française*, consultar Anglés (1978). Para una descripción de los cambios suscitados en la *Nouvelle Revue Française* durante la ocupación alemana, ver Lottman (2006, 201-326).

[6] Me interesa recordar que Benda reconoce un alcance universal y no sólo nacional a esta crisis de la literatura. "La crisis del concepto de literatura –señala– nos parece lo propio no de una capilla sino de toda la sociedad actual francesa en tanto que acepta un concepto semejante, y también de la sociedad del mundo entero, en cuanto ella toma de Francia las consignas de orden literario" (Benda 1948, 136-137).

En "Literatura gratuita y literatura comprometida", Jean Guéhenno parte de un diagnóstico similar y le atribuye también un carácter universal. "Desde hace tiempo, no sólo en Francia, sino en todo el mundo, quizás, está de moda una literatura a menudo gratuita; y en Francia, particularmente, esa literatura es la que prefieren desde hace treinta años los más ilustres escritores. Tengo el mayor respeto por los mismos escritores a quienes condeno, pero su defecto me parece tanto más grave cuanto que, al mismo tiempo que cultivan esa literatura gratuita, asumen el papel de directores de conciencia" (AA. VV. 1946, 105).

[7] Los ensayos de Sartre sobre este asunto son: la "Presentación" de *Les Temps Modernes,* que apareció en octubre de 1945 y, sobre todo, a *Situations* II. *Qu'est-ce que la littérature?*, editado por Gallimard en 1948. Hay que recordar que todos los ensayos de este libro aparecieron primero en los números iniciales de *Les Temps Modernes*. Sobre la recepción de Sartre en *Sur*, consultar King (1989, 166-176).

[8] Explica Ocampo: "Para empezar, un libro sólo merece ese nombre cuando está "escrito" –entre comillas–. Intraduciblemente bien escrito. Verdad de Pero Grullo. Lo que no pasa, en la obra de un escritor, de un idioma a otro es precisamente signo de excelencia; el resultado del encuentro del genio del autor con el genio de un idioma. He ahí porqué toda buena traducción es una manera de creación, jamás un trabajo mecánico ejecutado a golpes de diccionario. He ahí porqué, en ese pasar de un idioma a otro, los pensamientos, los sentimientos, ceñidos por las *palabras* que los vestían en el texto original hasta revelar sus formas, se nos presentan como fuera de foco si sólo nos dan una traducción literal, suficiente para el enunciado de un axioma como dos y dos son cuatro" (63). La explicación repite lo que en 1926, casi veinte años antes, había escrito ya sobre la *Divina Comedia* en *De Francesca a Beatrice* (París, Bossard, 1926). Para el análisis crítico de la idea de traducción en Ocampo, consultar Willson (2004, 75-109).

[9] Ocampo cita nuevamente el conocido verso de Mallarmé que, como especifiqué en el parágrafo "En busca de la expresión" del primer capítu-

lo, funciona como un emblema negativo de la literatura pura. Con este sentido, el mismo verso aparece también en escritores y críticos franceses de distintas tendencias, por ejemplo en Benda y Sartre.

[10] Se trata, como señala Pierre Bourdieu, de un desplazamiento fundante de la modernidad estética, ya presente en Baudelaire, Flaubert, Manet, en tanto es "la expresión más específica de la reivindicación de la autonomía del campo". Sobre este punto en particular, consultar Bourdieu (1995, 419-457).

[11] Podría decirse que esta lectura de Soto adolece de la limitación sobre la que Borges había ironizado algunos años antes en *Sur*, refiriéndose a los lectores de la poesía de Wilde. "Este [Wilde] –¿quién los recuerda?– compuso *La casa de la ramera* y *La esfinge*; éste –¿quién no lo sabe?– armó la heterogénea *Balada de la cárcel de Reading*. Nadie recuerda los primeros poemas; el último es famoso. La razón es clara: los primeros son decorativos (género a priori abominable para las convenciones de hoy): el último es 'humano'." (1937d, 94).

[12] "La economía del lenguaje clásico [...] es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones. *Ninguna palabra es densa en sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo*. Lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras, formando una cadena superficial de intenciones. Una ojeada sobre el lenguaje matemático permitirá comprender quizá la naturaleza de la prosa y de la poesía clásica: sabemos que en la escritura matemática no solamente cada cantidad está provista de un signo, sino también que las relaciones que ligan esas cantidades están transcriptas asimismo por medio de una marca operacional, de igualdad o de diferencia; podemos decir que todo el movimiento del continuo matemático proviene de una lectura explícita de esas relaciones. El lenguaje clásico está animado por un movimiento análogo, aunque evidentemente menos riguroso: *sus 'palabras', neutralizadas, ausentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro y semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad.* Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual y como inventada." Barthes (1986, 49-50. El subrayado es mío).

[13] Bianco concluye: "Quizá exista un arte cuya belleza resida en su moralidad explícita, en agregar que 'esta mal robar caballos'. Pero no creo que sea la poesía o la novela. Yo, a decir verdad, soy poco sensible a

este género de literatura edificante" (71). Y Caillois comienza su exposición, diciendo: "Salvo unas pocas excepciones que debo confesar, sólo me gusta la literatura edificante. Es la única, me parece, que llega a tener grandeza" (72). La aparente diferencia se explica a partir de los distintos sentidos que le dan a la idea de una "literatura edificante".

[14] Para un desarrollo de las razones que provocaron esta ruptura, consultar en especial su manifiesto "Proceso intelectual del arte", publicado en 1935 (Caillois 1989, 42-71). Ver además "Intervención surrealista (divergencias y connivencias)" y "Lugar de la poesía de Baudelaire" (Caillois 1980, 207-220 y 235-254, respectivamente).

[15] En el parágrafo final de "Proceso intelectual del arte", titulado "Crisis de la literatura", Caillois denuncia el hecho de que la literatura se haya convertido en "una distracción demasiado inocente y en todo caso inoportuna" para los tiempos de convulsiones sociales, políticas y económicas en que se vive. Para Caillois, señala Gonzalo Aguilar (2009a, 195), "la revuelta surrealista ha sido sólo un 'tumulto' y su aplicación a la estética (o anti-estética) un culto de la distracción que, en la crisis de los años '30, linda con la irresponsabilidad y la culpa (dos palabras frecuentes en el léxico de Caillois y Bataille)."

[16] Contra la irracionalidad surrealista puede verse el ensayo de Callois "Pour une esthétique sévère", publicado originalmente en *Lettres Françaises* 1, (julio de 1941, 33-39) y recogido luego en su libro *Les Impostures de la Poésie* (Buenos Aires, Lettres Françaises, 1944). César Fernández Moreno escribe una reseña de este libro en *Sur* 135 (enero de 1946, 101), en la que afirma que el mismo "representa una reacción clásica, intermedio entre las dos tendencias extremas que vienen dominando el campo poético desde la posguerra anterior: la acerbadamente romántica (superrealista) y la conocida por deshumanizada (poesía pura)".

[17] Ocampo había invitado a Denis de Rougemont, en ese momento exiliado, a dar conferencias en Buenos Aires. El artículo que menciono había sido parcialmente leído como conferencia el 12 de agosto de 1941, bajo el patrocinio de *Sur*, en la "Biblioteca del Consejo de Mujeres". A la semana siguiente de esta conferencia, Caillois abrió el segundo debate de *Sur* en torno a "Los irresponsables" de Archibald Mac Leish, anunciando que, dado que de Rougemont, al igual que Mac Leish, se había ocupado del papel del intelectual en el mundo moderno, ese debate era también una continuación de su conferencia. Denis de Rougemont tuvo entonces un lugar central en esa reunión. Todo el debate giró en torno a las propuestas que el presentó en su exposición inicial. Sobre la impor-

tancia de la visita de Rougemont a Buenos Aires, ver Erro (1941) y Weibel-Richard (1941).

[18] "La cultura francesa ha concedido siempre, parece ser, un fortísimo privilegio a las 'ideas', o, para hablar de una manera más neutra, al contenido de los mensajes. Al francés le importa ese 'algo que decir', eso que designa comúnmente con una palabra fónicamente ambigua, monetaria, comercial y literaria: el fondo (o los fondos). En cuanto al significante [...] lo único que ha conocido la cultura francesa durante siglos es el trabajo del estilo, las exigencias de la retórica aristotélico-jesuita, los valores del 'escribir bien', que por otra parte, también estaban centrados, con una obstinada vuelta atrás, en la transparencia y la distinción del 'fondo'. Ha sido necesario esperar a Mallarmé para que nuestra literatura concibiera un significante libre, sobre el que ya no pesaría la censura del falso significado [...]" (Barthes 1987d, 281).

[19] Esta expresión pertenece a Caillois. La tomo de una cita de su libro *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature* (Gallimard, París, 1948), aparecida en la crónica sobre el libro que escribe Rosa Chacel (1950).

[20] Como dije en la Introducción, esta fórmula pertenece a José Bianco y la retomó Jorge Warley en su artículo de 1983. El fragmento en el que aparece puede leerse como un epígrafe para este parágrafo. "En *Sur* se juzgaban los textos por la calidad de su expresión. En sus páginas han colaborado escritores de tendencias muy diversas; coincidían, sin embargo, en esforzarse por hacer su pensamiento más sensible, por hacerlo existir, en tanto que existir es ser sensible, como diría Julien Benda, y coincidían así mismo en que ese pensamiento respiraba buena fe. (Cuando se tiene alguna experiencia literaria, no es difícil distinguir la buena fe de la mala.) Esta diversidad y a veces disparidad de las ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, un acuerdo de orden ético, y que supone el ejercicio mismo del derecho a disentir, permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado, y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías" Bianco (1988c, 322).

[21] Como se recordará, King sostiene que "[...] *Sur* defendió el valor, pero nunca lo definió: las normas son 'conocidas', no se definen; en realidad, probablemente no pueden definirse. *Sur* se dirigía a un grupo de lectores ideales y hacía un juicio de valor perfectamente singular, recordando la célebre observación del inglés Leavis: 'Así es eso, ¿o no?' Si los lectores no sentían o conocían ya 'eso', no se les podía explicar. El gusto sólo podía ser mantenido por unos cuantos intelectuales que conservaban un terreno intermedio, ubicado en el ámbito del espíritu, pero que,

en última instancia, era nocionalmente determinado por la historia." (1989, 98-99).

Su juicio desarrolla una observación anterior de María Luisa Bastos (1980, 130-131). La autora llama la atención sobre el epígrafe con que *Sur* publica el texto que Ezequiel Martínez Estrada lee en 1937, cuando muere Horacio Quiroga. En ese epígrafe, adjudicable por el estilo a Mallea, según indica Bastos, se puntualiza lo siguiente: "Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir [...]" (*Sur* 29, enero 1937, 108). Bastos lamenta "la falta de una exposición crítica de lo que allí se denomina un 'criterio diferente del arte de escribir'".

El reclamo de Bastos no parece apuntar simplemente a la falta de explicitación de este criterio, es decir, al hecho de que éste se diera por sentado entre un grupo de lectores iniciados, según lo interpreta King. Sino, tal como advirtió Panesi, a la falta de "reflexión crítica específica" en la que ese criterio se sostiene. Afirma Panesi (2000, 61) con perspicacia: "*Sur* no formó una corriente crítica que proyectada en los márgenes de la cultura argentina pensase el modo de existencia y de posibilidad de la literatura nacional; y esta carencia no se debe, por cierto, al innegable eurocentrismo de sus gustos, ni siquiera a la pretendida falta de compromiso con lo argentino. A *Sur* le faltó reflexión crítica específica sobre la dificultosa y mudable especificidad de lo literario, que confundió con el arte del buen decir y el decoro estilístico".

[22] Además de su participación en el debate, Anderson Imbert (1946a) publicó unos meses después un comentario titulado "Vuelta a Moral y literatura", en el que avanza un poco más sobre lo que había postulado en esta oportunidad.

[23] En "La promesa y el descontento", el texto, escrito en 1926, con el que se abren sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Henríquez Ureña afirma: "El arte había obedecido hasta ahora a dos fines humanos: uno, la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta; otro, el juego, el solaz imaginativo en que descansa el espíritu. El arte y la literatura de nuestros días apenas recuerdan ya su antigua función trascendental; sólo nos va quedando el juego [...] Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío" (1928, 25).

[24] Mallea reunió los ensayos que ya no publicó en *Sur* en *Notas de un novelista,* editado por Emecé en 1954.

[25] En relación con el primer punto, afirma: "El *Martín Fierro* (amplío aquí una observación de María Rosa Oliver) fue escrito para demostrar que el ejército convierte en vagabundos y en forajidos a los hombres de campo; es leído inmoralmente por quienes buscan los placeres de la ruindad (consejos de viejo Vizcacha), de la crueldad (pelea con el moreno), del sentimentalismo de los canallas y de la bravata orillera (*passim*)" (71). En relación con el segundo: "¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, que reducen la historia del país a una lista incompleta de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de golf, los torneos de *bridge*, los prolongados gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos?" (*Idem*).

[26] En esta oportunidad escribe: "[...] las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez" (Borges 1946, 114). Para una lectura renovada de los vínculos entre Borges y el peronismo, consultar Panesi (2007, 30-41).

[27] Podría compararse la forma de esta respuesta con la que doce años antes Borges brinda, en otro contexto, a una pregunta similar. Cuando en la revista *Contra*, dirigida por Raúl González Tuñón, se lo interroga acerca de si el arte debe estar al servicio del problema social, la ironía y la burla son los recursos de que se vale para eludir los términos de la pregunta. En *Sur*, en cambio, el rodeo por el acuerdo ideológico resulta mucho más ajustado a la voluntad de plantear su diferencia pero sin romper filas con la revista. Para un análisis de la respuesta a la encuesta de *Contra*, consultar Giordano (2005a, 9-18). Ver también los estudios sobre la revista de Sarlo (1988, 155-178) y Saítta (1999 y 2001).

[28] Escribe Borges su admiración por Wilde: "Leyendo y releyendo, a lo largo de los años, a Wilde noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera: el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón." La cita pertenece a "Oscar Wilde", publicado originalmente en *Los anales de Buenos Aires*, nro. 11, Buenos Aires, diciembre de 1946 y recogido luego en Borges (1971, 115-118).

[29] El único que alude a ella de un modo indirecto y con el fin de contradecirla es Augusto Durelli. "En música, el mejor arte es precisamente el que no pretende 'crear', ni 'recrear', ni 'imitar' la naturaleza. Es evidente que eso no puede decirse, por lo menos en forma igualmente absoluta, de la pintura. Tampoco puede aplicarse en bloque a la literatura" (76).

[30] Pienso, por ejemplo, en "Notas sobre Walt Whitman", que apareció en *Los anales de Buenos Aires* nro. 13 (marzo 1947) y se incluyó luego en Borges (1966, 121-126). "A Mallarmé –escribió en este ensayo– no le bastaron temas triviales; los buscó negativos: la ausencia de una flor o de una mujer, la blancura de la hoja de papel antes del poema. Como Pater, sintió que todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo [...]". Pienso también en "La muralla y los libros", que publicó originalmente en *La Nación* el 22/10/1950 y luego en *Otras inquisiciones* (Borges 1971, 12).

Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo

V. José Bianco: el escritor *well timed*

El hombre de letras

Aunque al iniciarse los años cuarenta la centralidad de Mallea en *Sur* había empezado a decaer, Borges aprovecha la aparición de *Las ratas* de José Bianco, en 1943, para trazar un cuadro tan arbitrario como demoledor de la novela nacional e insistir en una discusión que para entonces acredita más de una década.[1] Si bien se trata de un disputa que había alcanzado su punto culminante en 1940, con el prólogo a *La invención de Morel*, el interés en prolongarla responde al propósito puntual de legitimar el ingreso de Bianco al grupo de narradores que, bajo la influencia de Borges, reivindicaban el privilegio de la forma y el artificio literario contra las interpretaciones realistas y humanistas del arte de novelar. Sin privarse de elogios ambivalentes y de generosidades excesivas (como poco antes había hecho con Bioy Casares), Borges subraya en *Las ratas* los méritos compositivos y estilísticos que identifican a quien es ya el conocido jefe de redacción de *Sur* con la moral de la construcción literaria que él defiende en la revista. Impulsado por el intenso "ardor sectario" que Bioy Casares reconoce tiempo después en la Posdata de la *Antología de la literatura fantástica*, Borges celebra el "ingenioso argumento" del relato, su particular preocupación por el lector, su estilo "hábilmente simple", su severo rigor constructivo, su "rica y voluntaria ambigüedad". Aun cuando destaca que "el carácter de Heredia es

lo primordial" de la novela, su comentario pasa por alto los cuidados con que Bianco compone el drama interno del protagonista y no menciona siquiera las complejidades morales y psicológicas de este personaje. Con un resultado admirable, al que mucho contribuyeron posteriormente el beneplácito del propio autor de *Las ratas* y el especial y perezoso respeto que los críticos manifestaron ante la palabra borgeana, su lectura logró imponer una imagen parcial e interesada de la escritura y los gustos estéticos de Bianco.

A la luz de esta imagen, resulta cuanto menos curioso y difícil de explicar que las primeras colaboraciones de Bianco en *Sur* ponderen a dos novelistas en principio tan alejados de los intereses y las preocupaciones literarias que Borges le atribuye de un modo concluyente e intencionado. Me refiero puntualmente al comentario de *Espoirs*, la novela póstuma de Leo Ferrero, con que Bianco inicia su participación en la revista, en 1935, y al extenso estudio sobre las últimas obras de Eduardo Mallea, que publica al año siguiente.[22] "La novela de Leo Ferrero" (*Sur* 10, julio 1935, 76-83) y "Las últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales" (*Sur* 21, junio 1936, 39-71) respectivamente.

¿Por qué un escritor identificado con los severos rigores de la construcción literaria podría sentirse atraído por obras como las de Ferrero y Mallea, centralmente comprometidas con los problemas del hombre? ¿Qué podría interesarle en ellas? ¿Qué podría concernirle al punto de elegir comentarlas? La respuesta a estos interrogantes, una respuesta que no clausura las múltiples implicancias de la pregunta pero que nos acerca a una imagen de Bianco menos tendenciosa –esto es, a una imagen no menos ligada a las contiendas del momento pero sí algo más ajustada a la complejidad de sus convicciones– requiere ante todo que revisemos los artículos que, desde comienzo de

la década del treinta y durante los años en que inicia su participación en *Sur*, venía escribiendo para el diario *La Nación*. Como dije antes, se trata de un corpus breve que Bianco no incluyó en las recopilaciones y antologías de sus ensayos que se publicaron entre fines de los años setenta y fines de los ochenta, y del que se conocieron algunos pocos artículos y fragmentos recién en 1997, cuando Juan Gustavo Cobo Borda preparó el segundo dossier sobre su obra para la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*. Estas circunstancias deben haber contribuido sin dudas a que la crítica especializada no fijara su atención sobre estos textos.

Cuando rememora en algunas entrevistas su ingreso al diario de los Mitre, al igual que el anterior a la revista *Nosotros*, Bianco elige, como advierte Alberto Giordano (2005c, 106-7), que sea la casualidad, y no la decisión de convertirse en escritor, lo que determine su participación en una de las principales instituciones literarias del momento. Como en el caso de *Nosotros*, apelando a una estrategia de autofiguración similar, Bianco sostiene que fue un azar desinteresado lo que lo condujo a *La Nación* (a él, que no sólo no había pensado en seguir la carrera de escritor sino que ni siquiera consideraba que ésta fuese una carrera). Cuenta que de muchacho solía pasar los veranos en una quinta del Tigre donde coincidía con Álvaro Melián Lafinur. "Una noche –agrega– quedamos al lado en la mesa. Lo noté sorprendido de que yo no fuera del todo ignorante. Como él trabajaba en *La Nación*, me dijo que le llevara algo mío para dárselo a Méndez Calzada que dirigía el suplemento literario" (en Torres Fierro 1988, 400). Según su relato, fue esa circunstancia fortuita la que determinó su debut público como narrador: Bianco resolvió darle a Melián Lafinur "El límite" y el cuento se convirtió así en su primera colaboración en el suplemento cultural del diario. A partir de allí, entre 1929 y 1930, aparecieron en *La Nación* cinco de los seis rela-

tos que luego reunió en su primer libro, *La pequeña Gyaros*. Sus contribuciones ensayísticas se iniciaron algo después ("Un veneciano en Inglaterra", el primer artículo que se registra, es de noviembre de 1930) y se incrementaron en cierta medida durante los primeros años de Mallea en la dirección del suplemento.[3]

Si se comparan estas contribuciones con las notas que Bianco escribe para *Nosotros*, entre enero de 1928 y mayo de 1930, los artículos de *La Nación*, sobre todo, los que publica desde mediados de la década del treinta y dedica a Jules Romains, Leo Ferrero y Julien Benda presentan una entonación muy diferente de la de aquellas reseñas iniciales y muestran una imagen de Bianco muy distinta de la de ese joven, desinteresado por los alcances morales del ejercicio literario, que con ánimo irreverente busca hacerse un lugar en el campo literario nacional desde la revista *Nosotros*.[4] Mientras, como sostiene Giordano (2005c, 109), el Bianco de *Nosotros* es "un moralista irónico, que prefiere posar de frívolo antes que pasar por serio, y que viene a recordarle a sus colegas y a los lectores que la voluntad de escribir 'cosas trascendentales', ese hábito enraizado en la indigente cultura nacional, conspira contra los auténticos valores literarios, contra la posibilidad de que un texto resulte interesante y encantador", el de *La Nación* –sobre todo en los ensayos mencionados– es un escritor que se aparta sensiblemente del hedonismo literario de sus primeros textos críticos, reemplaza la ironía por un tono serio y más formal, y da lugar a una visión de la literatura cada vez más comprometida con las determinaciones morales y espirituales del ejercicio intelectual. Podría conjeturarse que las razones que alentaron este cambio no fueron del todo ajenas a esa exigencia de un "tono nuevo" que la llegada de los difíciles años treinta impuso a los intelectuales argentinos, luego del defraudado optimismo expansivo de la década

anterior (King 1989, 62). En su caso en particular, podría aventurarse además que mucho deben haber incidido en este sentido los primeros contactos que por esos años Bianco establecería con Eduardo Mallea y con Victoria Ocampo.[5] Una incidencia a tal punto perceptible que es posible afirmar que ese "tono moral" de *Sur*, que él mismo celebraría años después como una cualidad indiscutible de la revista durante la primera década, ya se había manifestado en sus artículos un tiempo antes de que empezara a colaborar en ella.

Centradas en obras importantes de autores europeos de activa filiación democrática y antifascista, las colaboraciones que Bianco escribe para el diario *La Nación*, desde 1934, resultan extensos artículos de divulgación en los que se glosan elogiosamente las tesis principales de estos escritores, también admirados por los principales miembros *Sur*. El primer artículo sobre Jules Romains, publicado cuando ya habían aparecido en Francia seis tomos de *Los Hommes de Bonne Volonté*, despliega los principios generales del pensamiento *unanimista* y celebra las transformaciones que ellos introducen en la novela moderna. En el momento crucial en el que el avance de los totalitarismos marca la escena política internacional con los primeros triunfos del fascismo y los intelectuales europeos de diversas tendencias se aúnan en la defensa de las libertades democráticas, Bianco reivindica la perspectiva con que Romains aborda el comportamiento de los grupos humanos en la vida social, adhiriendo por anticipado a la alternativa que, pocos años después, el novelista propone en su discurso inaugural al XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs en Buenos Aires. Antes que un sistema filosófico, un sucedáneo de la religión o una escuela literaria, el *unanimismo* es, para Bianco, "una actitud general del espíritu, una manera de ver y sentir que se remonta a un pasado lejano, que posee un presente y un futuro incalculable y puede

aplicarse a todas las obras del hombre" (1934b, 42). Una actitud espiritual para la cual, más allá de las críticas que recibió la literatura unanimista en relación con el hecho de que, dada la atención que deposita en los aspectos grupales, podría disminuir gradualmente el conocimiento del alma individual, "el hombre constituye la medida de todas las cosas. Es y continuará siendo la norma universal" (*Idem*). El valor y la importancia del individuo, destaca Bianco, permanecen, en esta perspectiva, inalterables. Más aún, agrega citando a Romains, "el individuo quizá deba a lo unánime todo su valor, su acento auténtico y su resonancia [...]" (*Idem*). Los argumentos que explican esta conclusión en apariencia paradójica, argumentos que Romains había presentado ya en su conferencia "Petite Introduction a l'Unanimisme" de la que Bianco extrae la cita, reaparecen luego en su intervención al congreso de 1936 que mencioné antes.

En su discurso Romains distingue entre un "*unanimismo* inconsciente, ciego, fanático, fatal como el instinto, en una palabra, bárbaro –precisamente ése cuyos estragos actuales nos hace temblar–..." y un "*unanimismo* consciente, permeabilizado a la luz y a la razón, instruido por sus propios móviles y sus propios peligros, capaz de crítica y de libertad; en suma, un unanimismo tendido hacia el espíritu" (en AA.VV. 1937, 29). Este *unanimismo* consciente es el que Bianco exalta en su ensayo como una alternativa espiritual superadora de la oposición entre el individuo y lo colectivo. Se trata de una perspectiva que reconoce, según lo determina Romains, dos antagonistas: por un lado, quienes pretenden infructuosamente retroceder el impulso de la especie hacia lo colectivo y reclaman la vuelta a un individualismo "difunto y superado" y, por otro, quienes buscan que la humanidad cure sus males presentes renunciando a las conquistas obtenidas en el siglo anterior: la libertad de pensar, la libertad política, la democracia.

La defensa de libertades individuales, en tanto derechos inalienables de la persona humana, es la coordenada específica de los sectores democráticos a lo largo de las distintas jornadas del debate. El entusiasmo que, según el testimonio de Domingo Melfi (1936, 11), uno de los delegados chilenos, despertó entre los asistentes la afirmación de la libertad, debe haber decidido al joven Bianco, que había conseguido presenciar las reuniones del congreso gracias a la amabilidad de Victoria Ocampo,[6] a publicar de inmediato, a menos de transcurrida una semana de la sesión de apertura, su segundo artículo sobre Romains (1936a). El ensayo repite en líneas generales los elogios sobre las novelas que había expresado en su texto anterior y obedece al deseo de sumarse al acalorado reconocimiento que le tributa un amplio sector de concurrentes al congreso.

Tal como ocurre con este artículo, el siguiente ensayo que publica en *La Nación* también se encuentra motivado por las repercusiones del encuentro. Aparecido a pocos meses de finalizadas las reuniones, el extenso artículo que Bianco dedica a Julien Benda, el primero de una serie de cinco que escribirá en distintos momentos de su vida, interviene con firmeza en el intercambio de opiniones que habían suscitado los juicios del autor acerca de la traición de los *clercs*, sobre todo entre sus propios compatriotas franceses, durante las sesiones del congreso en las que se discutía "la función social del escritor".[7] Mientras que Romains invocaba implícitamente la figura del *clerc* al aspirar a que las asambleas que se reunían en Buenos Aires recuperaran la tradición de los venerables concilios religiosos y contribuyeran a establecer "la organización de un poder espiritual" (en AA.VV. 1937, 26), Georges Duhamel iniciaba al día siguiente el tema de discusión propuesto con su directa oposición al abstencionismo que pregonaba esta figura. "El 'clerc' que se rehúsa a toda intervención –afirmaba Duhame–

no parece sublime y libre en su pureza sino más bien estéril y esclavo en su origen" (*Ibíd.*, 46). Este desacuerdo que trascendía por mucho el ámbito del encuentro y continuaba sin dudas el de la mayoría de los intelectuales europeos, se volvió más explícito a partir de la crítica de Benjamin Cremieux a "la filosofía idealista del aislamiento del espíritu, profesada por Julien Benda." (*Ibíd.*, 142).

Desde la fuerza afirmativa del título, "Un idealista absoluto", el ensayo de Bianco respondía a esa conclusión. La nota que Cremieux había publicado en *La Nación* un mes antes, insistiendo en sus razones contra Benda, pudo haber actuado como detonante para que el joven colaborador argentino se decidiera a escribir su posición.[8]

El artículo, que el mismo Bianco define como un ensayo de "divulgación bendiana", no sólo simpatiza con las tesis más difundidas (y discutidas) del filósofo francés sino que también muestra un conocimiento exhaustivo y meditado de sus principales textos críticos –de la *La Trahison des Clercs*, desde luego, pero también de sus dos libros posteriores y menos conocidos, el *Essai d'un Discours Cohérent* y *La Fin de l'Eternel*–.[9] Con la destreza de un lector avezado en la materia, Bianco articula una síntesis del pensamiento del autor, a partir de una cuidada selección de fragmentos. Su propósito principal es demostrar que el mentado idealismo de Benda no implica, según le imputan sus críticos, el cómodo aislamiento y la indiferencia de los intelectuales ante las urgencias del mundo real, sino que compromete una forma de intervención que subordina los intereses de la raza, la clase y la nación a los valores abstractos, universales e intemporales de la verdad y la justicia. Se trata, como vimos, de la perspectiva a la que adhieren los miembros más representativos de *Sur* en ese momento y

cuyas líneas principales quedan sintetizadas en el célebre editorial que encabeza el número 35, pocos meses después de que apareciera este artículo en *La Nación*.

> "El escritor –explica, en anticipada coincidencia con las conclusiones de la 'Posición de *Sur*– no traiciona su cometido al tomar parte en la vida activa de su tiempo y defender una causa pública, ya sea de su nación o de su raza, siempre que la causa de su nación o de su raza coincida con la causa de la justicia abstracta" (Bianco 1937a, 2).

De allí que, concluye más adelante,

> "[...] es injusto, pues, tachar [a Benda] de egoísta, repetir con Cremieux y otros críticos franceses: 'Monsieur Julien Benda contempla las cosas sentado desde el techo'. Por lo demás, cuando un edificio se derrumba, sentarse en el techo es adoptar la ubicación más peligrosa" (*Idem*).

Si bien es fácil reconocer la misma voluntad de intervención que alienta en sus colaboraciones de *Nosotros*, es igualmente manifiesto el marcado cambio de intereses y de tono que registran sus escritos de *La Nación*. Comprometido con los debates culturales del momento, Bianco desplaza sus inquietudes puramente estéticas, su gusto por la literatura ligera y divertida, su festiva frivolidad de la década anterior, hacia las preocupaciones morales e ideológicas que caracterizan el clima intelectual de los años previos y contemporáneos a la Guerra Civil Española y a la Segunda Guerra Mundial. Del crítico irónico y desenfadado al hombre de letras atento a los problemas de su tiempo, se delimita *a posteriori* el tránsito, quizás no del todo involuntario, que acerca a Bianco hasta las puertas de *Sur*.[10] De hecho, según su relato sobre el ingreso a la revista, es el artículo sobre Leo Ferrero que publica en *La Nación* a fines de 1934 el que atrae la atención de Victoria Ocampo:

"Cuando se cumplió el primer aniversario de la muerte de Leo Ferrero, publiqué en *La Nación* un artículo titulado 'La libertad en la formación de las minorías'. Este artículo tuvo dos consecuencias: me valió la gratitud de los padres de Leo Ferrero y la amistad de Victoria Ocampo (Leo Ferrero había formado parte del Comité extranjero de la revista). Poco después Victoria me invitaba a una reunión de *Sur*. Fundada en 1931, *Sur* aparecía cuatro veces por año, pero aquel año había dejado de aparecer. En la reunión se encaró la posibilidad de que fuera una revista mensual. Colijo que todo eso debía ocurrir a principios de 1935 porque en el índice de *Sur* [...] veo que mi artículo figura en el número de julio de 1935. Tres años después, en julio de 1938, Victoria me ofrecería el cargo de Secretario de redacción. Es verdad que desde el primer momento simpatizamos mucho" ("Victoria", Bianco 1988c, 232).

No resulta difícil conjeturar cuáles fueron las razones que despertaron el interés de Ocampo en el artículo de Bianco. Hijo de Gina Lombroso, primogénita del célebre Cesare Lombroso, y de Guglielmo Ferrero, prestigioso historiador antifascista, Leo Ferrero era amigo personal de Victoria. Se habían conocido durante los primeros meses de 1930 en París, donde su familia había tenido que exiliarse cuando los primeros triunfos de Mussolini le impidieron a su padre y a él seguir trabajando y publicando en Italia.[11] Ferrero integraba el Comité Extranjero de *Sur* desde su fundación y había colaborado en sus páginas desde los números iniciales. En el número 4 (primavera de 1931), la publicación de su artículo "El malestar de la literatura italiana", manifiesto de la revista italiana *Solaria* en la que participaba, no sólo difundió, como anota Alejandro Patat (2006), el debate literario italiano de los años treinta, sino que además subrayó la congruencia que sus posiciones guardaban con el proyecto cultural de *Sur*. La "necesidad de una élite intelectual contraria al irracionalismo y al experimentalismo de las vanguardias, el europeísmo contra toda forma de nacionalismo, la busca de la desprovincialización de la propia cultura" (Patat 2006) eran algunas de las ideas que testimoniaban el fuerte entendimiento entre su autor y los miembros de *Sur*. La

responsabilidad moral de las *élites*, su desconcierto y su falta de influencia sobre el resto de la sociedad, eran, como lo muestra también su siguiente colaboración en *Sur*, preocupaciones centrales al pensamiento de Ferrero. "Carta de Norteamérica. Crisis de élites", aparecida en el número 8 (septiembre de 1933), a casi un mes de su muerte inesperada, constituye, como advirtió Gramuglio (1999a, 73), la primera tematización explícita del problema en la revista.[12]

La presentación de la obra de Ferrero que hace Bianco privilegia los textos dramáticos del escritor sobre el rol de las *élites* intelectuales. Dado que se trata de un escrito que conmemora el primer aniversario del fallecimiento de Ferrero, Bianco empieza con un sentido comentario general sobre la muerte, seguido de una caracterización elogiosa del estilo del autor, en la que se percibe ya consolidado su interés en las virtudes del *escribir bien*.[13] A continuación describe, de un modo sucinto, el estudio sobre Leonardo da Vinci, *Leonardo o dell'Arte*, que Ferrero había reescrito y publicado en francés, con un significativo prólogo de Paul Válery en 1929.[14] Los parágrafos centrales del ensayo de Bianco son los dos últimos: "Gobineau. La misión de las *élites*" y "París Dernier Modele de l'Occident-Angelica", en los que se aboca finalmente a la cuestión anunciada en el título principal.[15] Además de exponer con entusiasmo la concepción de las obras de Ferrero sobre el problema de la influencia y la responsabilidad de las élites, una visión que cuenta con la adhesión previa de Victoria Ocampo y de los miembros más conspicuos de *Sur*, los parágrafos de Bianco manifiestan también otro elocuente punto de encuentro entre el escritor italiano y los integrantes de la revista. Me refiero precisamente al valor paradigmático de la cultura francesa. Basta recordar la cantidad de testimonios en los que Ocampo reconoce su deuda espiritual con esta nación –desde "Palabras francesas", aparecido en *Sur* 2 (invierno, 1931) hasta la "Carta

a Francia", escrita en el momento en que se inicia la ocupación alemana en París y publicada en *Sur* 69 (junio 1940)–, para comprender su inmediata afinidad con la fervorosa admiración de Bianco por las obras de Ferrero. Esta afinidad explica el hecho de que, a poco de haberlo conocido, Ocampo lo invitara a colaborar en la revista con una nota sobre *Espoirs*. Precedida por un ensayo suyo, e integrando lo que la revista anunciaba en letras mayúscula como un "Homenaje a Leo Ferrero". Un espacio de notable visibilidad para quien acababa de debutar como colaborador y no acreditaba aún una extensa carrera en el campo literario nacional. Un espacio que prefiguraba en cierta forma el lugar que poco tiempo después Bianco ocuparía en *Sur* durante casi medio siglo.

El ideal de novelista crítico

Las primeras colaboraciones de Bianco en *Sur* no sólo presentan las convicciones estéticas e intelectuales que defendía en el momento de su ingreso a la revista sino que además, y sobre todo en lo que respecta a su concepción de la literatura, anticipan y prefiguran algunas "opiniones" a las que adhirió durante toda su carrera.[16] Tanto el comentario sobre la novela de Ferrero como el artículo que dedica a las obras de Mallea manifiestan ese cambio de perspectiva sobre el valor y los fines de la literatura que se venía perfilando en sus artículos de *La Nación*. Mientras el primero de estos textos expone algunas definiciones significativas en materia literaria, definiciones en las que cierta reflexión específica sobre los procedimientos novelísticos se conjuga con la confianza en las proyecciones trascendentes de la novela, el artículo sobre Mallea, un minucioso recorrido por las obras narrativas y ensayísticas que el autor había publicado hasta ese momento, privilegia ante todo el entusiasta reconocimiento de sus elecciones temáticas, de

sus tópicos morales e ideológicos más importantes, pero no se priva sin embargo de introducir algunas reservas críticas sobre la construcción de los personajes en los relatos del escritor. En ambos casos, la figura de Bianco que se desprende de estas colaboraciones es más compleja que la que Borges compone pocos años después, porque en ella conviven los intereses específicamente literarios del autor de *Las ratas*, sus preocupaciones formales y compositivas, con las determinaciones morales y espirituales de la literatura, propias del fervoroso lector de Benda.

La nota sobre *Espoirs* comienza con un extenso rodeo en el que Bianco define, a partir de las cualidades que reconoce en la obra de Ferrero, el perfil de novelista y la clase de novela en los que está interesado. Como es frecuente que ocurra cuando el crítico es un escritor, sus juicios no sólo resultan la secreta anticipación de lo que será o procurará que sea su literatura, sino que además constituyen una temprana intervención en el contexto de los debates en que se leerá esa literatura. La nota de Bianco es en este sentido una respuesta singular e intrincada a la discusión sobre la novela que se venía planteando desde fines de la década anterior y cuyas manifestaciones más destacadas aparecen luego, como vimos, en los primeros años de 1940. Bianco retoma y prolonga la discrepancia con Eduardo Mallea que Victoria Ocampo enuncia, pocas páginas antes, en el mismo número de *Sur*. En el ensayo "Al margen de Gide", Ocampo observa como al pasar una disidencia interesante con lo que Mallea había expuesto el año anterior en su célebre conferencia en el Palacio Giustiniani de Roma (1935c). Probablemente Bianco conociera esta diferencia de las charlas con Victoria.

"En su conferencia sobre 'Conocimiento y expresión de la Argentina', Eduardo Mallea escribe: 'Mi trabajo, mi aspiración, mi oscuro aporte al

concierto humano, es un trabajo de novelista; mi imaginación reacciona ante hechos, pasiones, circunstancias humanas, y las ideas, en su faz propiamente especulativa, si bien no dejan de inquietarla e instruirla, no le son la atmósfera propicia.' Mi imaginación reacciona también ante *hechos, pasiones, circunstancias humanas*. Pero siente casi la necesidad inmediata de librarse de esas emociones, de esas imágenes, por no sé qué clarificación (o sublimación, se diría en psicoanálisis). Los hechos, las pasiones, las circunstancias humanas son siempre estrechas, siempre turbias, siempre dolorosas. Confieso que no puedo soportar mucho tiempo su pesada atmósfera sin intentar evadirme. ¿Y a dónde evadirse si no a las ideas? [...] Las ideas son sucedáneos de las penas. Cuando las penas se cambian en ideas, parte de su poder maléfico se desvanece y en el primer momento la transformación misma desprende alegría" (El subrayado es mío. Ocampo 1935b, 12).

Por su parte, Bianco afirma:

"Leo Ferrero no era un novelista directo, espontáneo, de aquéllos que se interesan por las pasiones antes que por las ideas y que sólo conciben las ideas en forma ulterior a sus personajes. Podemos decir de Leo Ferrero lo que él afirma en un artículo a propósito de Gide y Valéry: pertenecía a esa clase intermedia de pensadores 'que saben escribir mejor que los filósofos y expresar conceptos abstractos mejor que los poetas', facultados para exteriorizar su tiempo y encontrar una fórmula que los demás hombres inmediatamente hagan suya, que les permita fijar sus gustos, 'su manera de vivir, de sentir, de juzgar'. Escritores de esta índole, porque no son precisamente novelistas, realizan novelas admirables. En lo que a mí atañe, escriben las novelas que prefiero" (1935c, 76).

Con una convicción crítica destacable, considerando que quien escribe es un joven colaborador recién llegado a *Sur*, Bianco define su ideal de novelista en contraposición con la imagen de escritor que postula Mallea. El punto de partida de esta definición, en la que se advierte una perspectiva con antecedentes en sus reseñas de *Nosotros*, es la diferencia entre esa figura de novelista "directo" y "espontáneo" que Mallea anuncia en la conferencia de Roma y caracteriza luego con mayores precisiones en su ensayo sobre el "escritor agonista",

y la figura de este novelista mediador entre lo inteligible y lo sensible, entre las ideas y los hombres, entre lo intemporal y su tiempo, que Bianco reconoce en Ferrero. Un tipo de escritor preparado para conectar estos órdenes complementarios, para "tender un puente" entre ambos, gracias al afinado desarrollo de su conciencia artística y a su probada capacidad en el arte del *escribir bien*. Contrario al novelista "innato", que se siente impulsado a expresar sus aflicciones y pasiones personales y no se demora demasiado en las formas, Ferrero encarnaría esa clase de novelista que "se comporta siempre como un crítico" (*Idem*). No sólo porque manifiesta un agudo conocimiento de su actividad específica y es capaz de especular sobre ella, sino también porque aprecia la importancia central que las ideas poseen en el interior de la novela, este tipo de escritor, al que designo con el nombre de *novelista crítico*, asumiría siempre una actitud ubicua en relación con su obra. La facultad de ubicuidad es sin dudas la condición necesaria para que pueda cumplirse su tarea mediadora. A diferencia de lo que sucede en el caso del novelista directo, para quien la obra constituye una inmediata proyección de sí mismo, la directa expresión de su persona, el novelista crítico renuncia a identificarse plenamente con lo que escribe y establece entre él y su práctica una distancia, sutil pero ineludible, que le permite ubicarse a la vez "dentro y fuera de su obra, percibiendo reflexivamente los escollos que un novelista congénito salva con perfecta inconciencia" (*Idem*). En ocasiones incluso, esta ubicuidad se muestra representada en la novela: es el caso –agrega Bianco, pensando seguramente en el André Gide de *Les faux-monnayeurs*, relato que menciona más adelante– del escritor que se introduce a sí mismo en la obra, y lleva un diario en el que anota las alternativas de su creación, para que los lectores conozcan "las argucias de que se sirve, los lazos que tiende para captar la realidad" (*Idem*).

Fundada en la naturaleza artificial del arte, en su carácter arbitrario y convencional, esta definición del novelista crítico que Bianco articula inicialmente vinculada a Ferrero, pero cuyas notas principales permanecen (a veces con variantes, otras veces intactas) en sus formulaciones posteriores sobre el vínculo entre ficción y realidad o sobre la función del escritor, exhibe la incidencia que las lecturas de Oscar Wilde y de François Mauriac ejercieron sobre él. Entre las distintas y célebres razones que Wilde ofrece en favor de la actividad artística consciente y deliberada, Bianco parece atender especialmente al vínculo indisociable entre la literatura de imaginación y el espíritu crítico. Podría decirse que la diferencia que su nota establece entre los dos tipos de novelistas recupera implícitamente la siguiente sentencia wildeana: "sin facultad crítica, no hay creación estética posible, digna de tal nombre" (Wilde 2000, 67). Se sabe que para Wilde el espíritu crítico es un requisito fundamental de la creación literaria: mientras la creación tiende a imitarse a sí misma o a reproducir lo creado, el impulso que anima la facultad crítica es la invención de nuevas formas. Si bien Bianco retoma esta diferencia con el propósito de oponerse a la inmediatez expresiva del novelista espontáneo y entonces no se detiene a fijar precisiones, es evidente que el sentido y el alcance que le reconoce a la facultad crítica no se corresponden estrictamente con lo establecido por Wilde. Para Wilde, que descree del dominio de las verdades universales en el arte, el espíritu crítico supone el ejercicio de una competencia que no admite ninguna pauta fuera de sí misma, es decir, un ejercicio regulado por su propia razón de existencia, cuyo fin primordial no se aparta de las condiciones que se impone a sí mismo. Como dirían los griegos, en quienes Wilde reconoce la más alta expresión del sentido crítico, se trata de una facultad que es "un fin en sí y para sí". Diferente, y hasta contrario, resulta el significado que Bianco le atribuye a

esta capacidad crítica en sus opiniones sobre el novelista. En su caso, ella se encuentra ligada a la destreza con que el escritor, cuya función se decide en el orden superior de las ideas, de los valores absolutos –es la figura del *clerc* que Bianco había exaltado ya en su primer artículo sobre Leo Ferrero–, consigue supeditar estas ideas a las formas y categorías propias del arte literario. Para Bianco, cuya lectura del esteticismo de Wilde se muestra en este punto interferida (y desvirtuada) por el platonismo de Benda, el sentido crítico del novelista se agota en la habilidad técnica y específica con el que escritor consigue comunicar el significado de estas verdades abstractas e inmutables. En congruencia con esta explicación se entiende ahora que a menudo Bianco reescribiera el aforismo wildeano que cité al comenzar afirmando que "donde no hay teorizadores no hay narradores, donde no hay pensamiento abstracto, tampoco hay mito, donde no hay crítica no hay ficción" ("Crítica literaria y literatura de imaginación. Alberto Moravia", Bianco 1988c, 302). La reescritura que Bianco propone de la sentencia de Wilde no hace más que reafirmar la prioridad que para él tienen las ideas en la literatura, por eso asimila el espíritu crítico a la teoría –esto es, la contemplación directa de las ideas y modelos eternos y al pensamiento abstracto.[17] Allí donde Wilde sostiene que las verdades no son más que las opiniones que consiguieron imponerse y que el único fin del arte es la mentira, es decir, la pura afirmación de las convenciones estéticas, Bianco reorienta la eficacia de los medios artísticos en el sentido de la jerarquía establecida. La lectura de los ensayos programáticos que Mauriac escribe sobre la novela –me refiero puntualmente a *Le roman* (1928) y *Le romancier et ses personajes* [1933], textos que fueron de referencia habitual para los escritores que intervinieron en el debate sobre el género en nuestro país– contribuye significativamente a afianzar esta torsión que Bianco le impone a los postulados del esteticismo.

Resulta oportuno recordar que en un artículo anterior al de Ferrero, en el comentario devastador sobre *Los caminos de la muerte*, de Manuel Gálvez, que publicó en la revista *Nosotros*, Bianco apela explícitamente a las ideas de Mauriac para presentar, de un modo sucinto y por momentos bastante equívoco, una imagen de novelista en cierto modo emparentada con la de Ferrero. Su explicación retoma un aspecto central de las preocupaciones de Mauriac (y de la discusión sobre la novela en general), como es el de las relaciones entre el novelista y sus personajes.

> "Hay en todo novelista algo de sagrado y de trágico a la vez. Francisco Mauriac lo ha llamado justamente el imitador, el "mono" de Dios: como un nuevo creador, él también anima figuras de barro, con soplo sutil, no exento de grandeza. Da vida a sus héroes. Pero éstos, que han ido tomando cuerpo, llegado un momento se rebelan, se desembarazan del autor. El novelista se encuentra en, cierta forma, supeditado a ellos: las palabras que ponga en sus bocas, las distintas maneras con que los haga proceder y moverse, deben encuadrar perfectamente con sus psicologías. La facultad de inventar, que es en él característica, se ve entonces muy aminorada. Es necesario que nos explique, que nos muestre con sagacidad, los resortes ocultos que han impulsado a sus personajes en el curso de la novela. No ha de mediar un solo detalle que no sea necesario, más aún: que no sea indispensable al desarrollo de esta explicación." (Bianco 1928h, 104)

Tal como Bianco lo presenta, los personajes son para Mauriac seres dotados de la independencia relativa propia del mundo ficcional.[18] Aun cuando en su lectura –mediada sin dudas en esta oportunidad por las "Ideas sobre la novela" de Ortega– Bianco parece llevar esta independencia más allá de los límites establecidos por Mauriac e incluso, habría que agregar, más allá de los límites que él mismo estará dispuesto a admitir en adelante, resulta claro que para ambos la "realidad" del personaje, esa cualidad que los hace aparecer ante los lectores como seres dotados de vida propia, deriva de un hábil trabajo del autor con

los procedimientos del género. A una distancia simétrica de aquellos novelistas que se convierten a sí mismos en tema de su obra y hacen de los personajes sus portavoces incondicionales, y de aquellos otros que copian pacientemente los tipos sociales que observan a su alrededor y hacen retratos más o menos fieles, Mauriac afirma que "los héroes de novela nacen de las nupcias que el novelista contrae con la realidad" (1955, 9): el novelista combina con mayor o menor destreza lo que la observación y el conocimiento de sí mismo le provee y los personajes son el resultado de esa "unión misteriosa" entre la habilidad del artista y los datos de lo real. Como señala Miraux (2005, 69), la creación del personaje responde en Mauriac a "una extraña dialéctica paradójica": los seres ficcionales transmiten siempre distintos aspectos de la "verdad humana" (Mauriac 1955, 51), pero estos aspectos no provienen, como suele pensarse, de la *copia* o la *reproducción* de las conductas o sentimientos de los seres reales, sino de la *trasposición* y la *estilización* estética que el autor realice de ellos. La novela comunica "lo verdadero sólo por refracción" (*Ibíd.*, 53), es decir, por un camino indirecto, valiéndose de las convenciones y mentiras propias del arte literario. La arbitrariedad de la literatura, su carácter técnico y convencional, resulta en este sentido una vía de realización imprescindible para los fines trascendentes del género. "Gracias a todo este artificio –concluye Mauriac (*Idem*)– grandes verdades parciales se han develado". El desarrollo que propone de este enunciado, que transcribo completo para que se pueda apreciar lo que me interesa, recuerda la descripción que al poco tiempo Bianco realiza de las proyecciones que alcanzan en la novela los actos de los personajes.

> "Estos personajes ficticios e irreales nos ayudan a conocernos mejor y a adquirir conciencia de nosotros mismos. No son los héroes de la novela los que deben comportarse servilmente como en la vida, sino, por el contrario, toca a los seres viviente conformarse poco a poco a las

lecciones que derivan de los análisis de los grandes novelistas." Y agrega pocas líneas más adelante "todos ellos [los héroes novelescos] tienen siempre una significación; su destino entraña una lección y de ellos también deriva una moral que no encontramos jamás en un destino real, siempre contradictorio y confuso. Los héroes de los grandes novelistas, aun cuando el autor no pretenda probar ni demostrar nada, son portadores de una verdad que acaso no sea la misma para cada uno de nosotros, pero que a cada cual toca descubrir y aplicar. Esta es, sin duda, nuestra razón de ser; lo que legitima nuestro absurdo y extraño oficio: la creación de ese mundo ideal gracias al cual los hombres de carne de hueso ven con mayor claridad en su propio corazón y pueden dar testimonio entre sí de mayor comprensión y compasión" (*Ibíd.* 55-6).

Así como, en un plano general, la máxima enseñanza de Mauriac reside para Bianco en el retorno a lo trascendente por el camino de la especificidad de la literatura, en un plano más acotado, esta enseñanza consiste en el rol principal que los personajes novelescos cumplen en este retorno. Como para Mauriac, también para Bianco el valor de los seres ficcionales deriva, en última instancia, de la verdad que los motivó y cuya significación ellos transmiten más allá de los límites de la obra.

"Cada acto [de un personaje] –escribe Bianco– cuenta menos que el valor intrínseco de la idea que consciente o inconscientemente dio nacimiento y prestó a dicho acto su carácter irrevocable, o cuenta menos que la idea contraria (que el acto, al violentar, hace surgir por antítesis), y que hubiese originado una opuesta manera de proceder" (1935c, 76-77).

Para ambos, los personajes funcionan como agentes ineludibles de verdades e ideas previas a sí mismos. Se trata de una coincidencia que, si se recuerdan las "Ideas sobre la novela", los aleja sensiblemente de las conclusiones principales de Ortega. Según vimos antes, para Ortega los personajes son siempre "psicologías imaginarias", figuras que no sólo difieren sustancialmente de los seres reales, sino que además se resisten a ser identificados con ideas y definiciones previas a sus

actos.[19] La plena autonomía de que gozan en el ámbito cerrado de la novela operaría como una condición fundamental de la intrascendencia del género. El efecto que define lo novelesco en toda su potencia derivaría, para Ortega, de que el novelista consiga aislar al lector de su horizonte real y logre aprisionarlo en el pequeño horizonte hermético e imaginario de la novela. "En una palabra tiene que *apueblarlo*, lograr que se interese por aquella gente que le presenta, la cual, aun cuando fuese la más admirable, no podría colidir con los *seres* de carne y hueso que rodean al lector y solicitan constantemente su interés. Hacer de cada lector un 'provinciano' transitorio es, en mi entender, el gran secreto del novelista" (Ortega 1957b, 409).

Contrario a este efecto, en las antípodas de este retiro del mundo real que Ortega busca producir en el lector, Bianco sitúa la fuerza y el valor del género en su capacidad para extender el influjo de las ideas que motivaron la construcción de los personajes hacia la realidad en la que permanece el lector. Al igual que para Mauriac, en quien, según concluía la cita anterior, el oficio del novelista se legitimaba gracias a la creación de ese "mundo ideal" que les permite a los lectores conocerse y explicarse a sí mismos, también para Bianco se justificaría en ese plano superior en el que las ideas traspasan los límites de la obra e impulsan al lector a asumir un rol tan dinámico como el del autor.

"Los problemas así encarados –escribe Bianco– trascienden el ámbito del libro, proyéctanse sobre el lector y lo obligan a salir de su actitud pasiva. Ya no se limita a escuchar la explicación minuciosa del mecanismo funcional de un personaje. Junto con el escritor, lo juzga y comenta activamente; lo ve actuar, lo descubre a cada paso… Entre lector y escritor existe una suerte de equivalencia. La realidad ficticia y la realidad parecen confundirse, los contornos del libro crecen, se esfuman. Al terminar de leerlo, tenemos la sensación de que una atmósfera perdura rodeando nuestra propia vida. Dejaron de actuar los personajes, pero allí están los motivos de sus actos y las normas ejemplares que se

desprenden de su conducta subsistiendo una vez que ellos han desaparecido. Y allí está nuestra época –el resultado de ese cúmulo de ideas que flotan en el aire, derivan las unas de las otras, provocan la adhesión de los sujetos, y tan pronto se apoyan como luchan entre sí, furiosamente" (1935c, 77).

La lectura literaria operaría de este modo como un intercambio entre iguales, cuyos efectos ejercerían una acción duradera sobre los lectores y una intervención directa sobre las evidencias de la vida real. Una vez concluida, no sólo persistiría el influjo de las ideas que originaron a los personajes y las pautas morales emanadas de sus comportamientos, sino que además los límites de la realidad resultarían superados por teorías y explicaciones que dotarían de "amplitud" y "universalidad" los temas cotidianos.

"El continuo germinar de sugestiones morales y espirituales –agrega Bianco– volatiliza la sustancia del libro, lo envía en pujante ascensión hasta regiones más nobles y abstractas y permite que el novelista, incidiendo en la vida real, logre explicarla, superarla" (*Ibíd.*, 78).

En esta doble influencia, sobre los lectores y sobre la realidad, en el vigor con que ella predomina y contribuye a establecer el clima de ideas de una época, se decide para Bianco la importancia de la novela. Se diría que, como para Leo Ferrero, también para él el valor del género procede, en última instancia, de la forma en que colabora a crear la conciencia moral de un período.[20]

El riesgo que amenaza esta concepción, y que Bianco se apresura a reconocer para conjurarlo de inmediato, es el de permitir que una serie de teorías e ideas abstractas invada las obras y convierta a los personajes en autómatas, exentos de vigor. Es preciso cuidar que este "amor por lo abstracto" (*Ibíd.*, 77) no empañe en la novela la vitalidad de los seres ficcionales, para evitar incurrir en lo que Caillois señala como el máximo cargo

que se le puede infligir a un novelista: el de "haber llevado a escena meros títeres o abstracciones" ("Definición de lo novelesco" 1946b, 265). La solución que Bianco propone continúa las reflexiones de Mauriac y lo muestran plenamente advertido de las cuestiones relativas al verosímil, que también habían aparecido en Ortega. Que los personajes parezcan seres de carne y hueso, que consigan comunicar a la novela el vigor de lo viviente, depende estrictamente de la habilidad del escritor para cumplir con dos reglas básicas que el mismo Bianco se encarga de puntualizar. Por un lado, como forma de garantizar su propia imparcialidad, el novelista debe atender a "personalidades distintas, observarlas desde adentro, con simpatía humana, hasta particip[ar] de sus impulsos y defend[er] sus ideas como si fuesen las propias." (1935c, 77). No debe adoptar tal o cual punto de vista sino abarcarlos todos con el fin de mantener su objetividad aún a riesgo de parecer perderla a cada instante. Por otro lado, con el propósito de resguardar la independencia relativa de los personajes, el novelista tiene que esforzarse en presentar sus ideas y racionalizaciones atendiendo especialmente a las características propias de sus héroes. Llegado el caso, tiene que ser capaz de volver a gestarlas en función de ellos y de retocarlas hasta que adquieran naturalidad. "Ha de volver la cabeza, contemplar lo escrito, de manera de no forzar la evolución de los caracteres, y, mientras conduce a sus héroes, dejarse conducir por ellos" (*Idem*). La *imparcialidad del narrador* y la relativa *independencia de los personajes* resultan de este modo dos exigencias indisociables y complementarias, en cuyas realizaciones se asienta, para Bianco, la reconocida ubicuidad del novelista crítico: ser objetivo, estar fuera de la obra, dirigiendo las acciones de los personajes, y, al mismo tiempo, estar dentro, respetando sus particularidades y dejándose dirigir por ellos. Se trata, como más adelante, de la posición de escritor que orientará toda su obra narrativa.

Más allá del acuerdo de ideas

Casi un año después del artículo sobre Ferrero, en junio de 1936, aparece en *Sur* el estudio que Bianco dedica a las últimas obras de Mallea: especialmente a *Conocimiento y expresión de la Argentina* y a *Nocturno europeo*, que se habían publicado en la editorial de la revista pocos meses antes, y a algunos de los relatos que luego integrarían *La ciudad junto al río inmóvil*. Si bien, como puntualicé en otro momento, Mallea era entonces una figura central del campo cultural, no contaba todavía con el reconocimiento que le depararía poco después su *Historia de una pasión argentina*. Editado en la sección principal de la revista, el artículo de Bianco es no sólo el primer comentario general que se presenta sobre la obra de Mallea (la reseña anterior de Marechal se había ocupado sólo de *Nocturno europeo*), sino también el primero en reivindicar los tópicos ideológicos de *Conocimiento y expresión...*, núcleos estructurales de su libro más importante. La colaboración de Bianco inaugura retrospectivamente la serie de notas y reseñas que, desde el interior de *Sur* y sobre todo a partir del año siguiente, consagran a Mallea como el gran ensayista de lo nacional.[21] Contrario al tono moderado de la revista, el comienzo del ensayo es categórico y polémico. Bianco confronta directamente con las posiciones nacionalistas —algunas de las cuales tienen sus representantes más destacados entre quienes todavía, aunque no por mucho tiempo más, son activos colaboradores de *Sur*.[22] Como se ha establecido ya entre los historiadores, el comienzo de la Guerra Civil Española, en julio de 1936, intensifica las diferencias existentes entre los distintos sectores del campo intelectual e inicia el resquebrajamiento de esos ambientes de civilizada convivencia ideológica, que Julio Irazusta añora al recordar las reuniones de *Sur*.[23] Escrito algunos días antes de la declaración oficial del conflicto, bajo el influjo creciente de ese clima de tensiones y disidencias, el

ensayo de Bianco acomete con virulencia contra un antagonista homogéneo al que identifica en forma unívoca como el "crítico nacionalista". Su ataque apunta centralmente contra el encierro intelectual que compartirían todos los grupos, sin especificar diferencias ni matices entre los distintos sectores que encarnan esta tendencia.[24]

Luego de posicionarse de un modo concluyente y en un sentido acorde con la visión de la literatura nacional que había presentado en las reseñas de *Nosotros*, Bianco denuncia que el "mal entendido nacionalismo" de ese momento confunde este ideario "antiguo de muchos años", propio de la tradición liberal iniciada en 1837, con un indicio de ignorancia o menosprecio de lo argentino.[25] Desplazando su postura hacia la acusación, sostiene que ignorar un país es ante todo no reconocer sus transitorias limitaciones y negarse entonces a superarlas. "El crítico 'nacionalista' [...] amordaza su curiosidad intelectual y simplifica o reduce a la nada sus problemas a fin de contentarse con las soluciones que el pensamiento argentino le ofrece" (Bianco 1936b, 40). Su principal error consiste en considerar como máxima expresión de lo argentino obras que, careciendo de "significación universal e individual", no pueden, necesariamente, tener "significación nacional". Con un desdén similar al de Borges hacia el culto del color local, Bianco se niega a aceptar que el tema de una obra condicione de antemano su aprobación. Mientras que para el crítico nacionalista el juicio favorable queda garantizado si se trata en ella "algún sedicente tópico argentino", si se conjetura "sobre cualquier descolorido episodio de nuestra historia", o se busca "reflejar la vida de campo con su inevitable postulación [...] de nuestro muy evitable gaucho" (*Ibíd.*, 40), para Bianco, como para todos los miembros de *Sur* que reconocen en Mallea a un genuino representante de nuestra literatura nacional, una obra auténticamente argentina es aquella que no renuncia a

"sus vínculos espirituales con el mundo civilizado" (*Idem)* y aspira a alcanzar una proyección superior y elevada.

Concebido bajo el modelo del *clerc*, el autor capaz de escribir una literatura nacional de alcances universales es, para Bianco, aquél que experimenta en sí mismo un "radical descontento" hacia las "fuerzas negativas" que recorren el país al que pertenece. Este descontento, que "lo hace sentirse espiritualmente aislado del medio dentro del cual ha surgido", opera como una "influencia salvadora" que lo impulsa a reaccionar contra esas fuerzas y le permite "trascender ese odioso nivel aparente para descubrir los valores intrínsecos de nuestro pueblo" (*Ibíd.*, 41). La alternativa que propone reescribe los acentos románticos del inicio (me refiero a la deuda ostensible con la paradoja fundacional de los románticos del 37) cruzándolos con la disposición desinteresada hacia los valores espirituales que Benda les exige a los intelectuales. En este sentido, no se trataría tanto de que el escritor recurra a "ideas europeas", a valores importados de una "cultura foránea", para organizar y contar su propia realidad, como anuncia el principio del ensayo, sino de aceptar que esas ideas y valores participan inevitablemente del patrimonio espiritual de la humanidad, un patrimonio del que disponen todos aquellos que, más allá de cuál sea su nacionalidad, pertenecen a esa minoría selecta de personas que tiene a su cargo el mantenimiento de la cultura. El retiro en que deriva el descontento radical que caracteriza al escritor no se resolvería de este modo en una simple apelación a pautas y modelos extranjeros, sino que implicaría un profundo recogimiento espiritual en el que poder experimentar íntimamente los auténticos valores nacionales.

"Puede decirse –concluye Bianco– que mientras más desligado aparezca superficialmente de su país, con mayor violencia habrá influido el

país en él, y mientras menos concomitancias guarde con lo que se ha dado en llamar el carácter argentino, más argentino habrá de considerárselo." (*Ibíd.*, 42)

Este es el argumento central que, en plena congruencia con los criterios establecidos en *Sur*, Bianco esgrime contra la crítica nacionalista. La convicción que lo inspira es la misma de Waldo Frank: cada escritor "representa a su clase y a su país en la medida en que se expresa a sí mismo profundamente, expresando al mismo tiempo a la humanidad" (*Ibíd.*, 43).

De acuerdo con esto Mallea encarna, para Bianco, al hombre de letras que, al manifestarse a sí mismo, supo expresar el sustrato espiritual, aún inexpresado, que define al argentino auténtico. Con esta conclusión, cesa el ánimo polémico, fuertemente contencioso, y el resto del artículo se diluye en un monótono y extensísimo desarrollo de los distintos aspectos que esta idea presenta en los textos de Mallea. Ahí están, las dos Argentinas antagónicas: la visible y la invisible, la ciudad de Buenos Aires, como centro del falso progreso, los hombres adventicios, desarraigados, que hacen oídos sordos a la aspiración de orden que agita el país, frente a los hombres sumergidos y profundos, en los que todo permanece en gestación, pero en cuyo ámbito subterráneo resuena el imperativo de restablecer el orden que los liga al universo; la necesidad de conocimiento y expresión de nuestra verdadera esencia nacional y, en última instancia, humana; las palabras vacías y superfluas frente al verbo como única expresión auténtica de esa esencia; la visión de una Europa sumida en la incertidumbre y disolución; la figura del escritor como testigo atento y comprometido con ese drama de dimensiones universales. Bianco no sólo glosa en detalle cada uno de estos aspectos, los desarrolla y los explica una y otra vez, sino que además remeda en su escritura

la forma y el estilo expositivo de Mallea. Toda la argumentación avanza sostenida, básicamente, en el recurso a las citas textuales y a la paráfrasis. La voz del crítico se eclipsa ante la del autor comentado y su estilo, siempre tan atento a las virtudes del *escribir bien*, queda en esta ocasión atrapado en las falsas complejidades de la retórica malleana.

Favorecida por sus persistentes y enconados desacuerdos con el nacionalismo literario, el entusiasmo de Bianco por Mallea, la identificación ideológica que sus textos le suscitan, es incuestionable y queda ratificada con firmeza y entusiasmo en el comentario que, al año siguiente, escribe para *El Hogar*, cuando aparece *Historia de una pasión argentina*. [26] Titulada "Un documento sobre nuestro país", esta reseña, que precede a las notas que consagran a Mallea en *Sur*, insiste en exaltar esa imagen de escritor argentino y universal (más aún, argentino *por* universal) que Bianco ya había celebrado.

> "Mallea empieza rechazando y eligiendo en propia carne. Se esfuerza por extirpar de su persona los gérmenes malsanos que desvirtúan al pueblo del cual forma parte y que, bajo una forma colectiva, hieren su sensibilidad y afligen su inteligencia. Al mismo tiempo busca en sí mismo y en los demás, a través de dudas y vicisitudes, aquellos valores ejemplarmente argentinos cuya adquisición le permitirá coincidir con su pueblo en lo que ambos tienen de sano y perdurable. Manera fecunda de coincidir. Gracias a ella puede el hombre alcanzar su plenitud. Es verdad que si quiere cumplir su evolución necesita liberarse de todo sentimiento meramente local, atravesar las fronteras que lo aprisionan y circunscriben. Necesita trascender los límites del país en donde vive para llegar a prolongarlo como un hijo perpetúa a su madre al separarse de su seno. Pero cuando representa profundamente a su pueblo, representa a toda la humanidad. Crece hacia lo alto, domina una superficie más amplia y cada vez se siente más afín con los pueblos extranjeros. Y a este crecimiento de sus habitantes deben las naciones su propio crecimiento, su involuntaria hegemonía sobre el espíritu de las demás naciones: único imperialismo al que tienen derecho" (Bianco 1937e, 26).

El párrafo no sólo condensa el sentido de lo que Bianco había expuesto en el ensayo de *Sur* sino que además prefigura uno de los principales argumentos que luego repetirán otros colaboradores de la revista.

Como acierta John King (1989, 112), Bianco fue sin dudas un escritor inicialmente impresionado por Mallea. Sin embargo, a diferencia de lo que sostiene el crítico, para quien sólo el contacto posterior con Borges le permitió al autor de *Las ratas* advertir las insuficiencias de la poética malleana, ese deslumbramiento inicial no impidió que, en el mismo momento en el que celebraba sus elecciones ideológicas Bianco apuntara, cuidadosa pero certeramente, reparos estéticos hacia Mallea. Desconocer estas observaciones y derivar del pleno acuerdo intelectual que Bianco mantiene con Mallea un reconocimiento igualmente incondicional de sus méritos como novelista implicaría simplificar una vez más la perspectiva de Bianco –ahora, en un sentido contrario al que Borges presenta en el prólogo a *Las ratas*. Es probable que el descuido de King, un lector minucioso y perspicaz, estuviera en buena medida propiciado por la confianza excesiva en la interpretación sobre las distintas etapas de *Sur* que su lectura contribuyó a imponer. La idea de una revista dominada en principio por la línea moral y espiritualista de Mallea, que será años después desplazada por la puramente estética de Borges, le impidió advertir que, aun cuando el artículo de Bianco se mostrara firmemente centrado en el acuerdo de ideas que mantenía con Mallea, no se abstenía de indicar las significativas reservas que el autor le merecía en materia literaria. Si no se pierde de vista que ambas tendencias coexistieron desde siempre en *Sur* con distintos grados de tensión, resulta comprensible que Bianco, el insustituible jefe de redacción durante más de dos décadas, fuera quien sostuvo una perspectiva en la que se articulan,

no sin conflictos, por supuesto, signos y valores propios de esas dos morales literarias antagónicas.

Como expuse en el parágrafo anterior, Bianco, que pocos meses después se presenta como el más entusiasta seguidor de los tópicos espiritualistas, define su ideal de novelista crítico en clara oposición a esa figura de novelista directo y espontáneo que Mallea estrena en *Conocimiento y expresión de la Argentina* y luego desarrolla a lo largo de toda su obra narrativa. Las diferencias en que se articula esta oposición reaparecen, de un modo muy atemperado, cuando Bianco se ocupa de describir el tratamiento que Mallea les da a sus personajes. En esta ocasión, la única en la que la monotonía general del comentario se ve fugazmente interrumpida, el escritor entredice una objeción que apunta al corazón mismo de este programa narrativo. Luego de destacar la forma en que el novelista "desuella a un personaje cuando lo encara en forma subjetiva" (Bianco 1936b, 56), se pregunta, con claras intenciones retóricas, si "interesarse en un sufrimiento determinado, encarnarlo en un sujeto y luego amar ese sujeto porque lo padece ¿no lo llevará a compadecerse arbitrariamente del sujeto? ¿A pretender salvarlo y torcer su destino? ¿No lo llevará a perder su objetividad de novelista?" (*Idem*). Los interrogantes persisten sin respuesta durante pocas páginas hasta que la objeción reaparece en un tono afirmativo.

> "La fusión entre el autor y el personaje, indispensable en un relato de esta índole –sostiene, mientras lee "La causa de Jacobo Uber, perdida"–, entraña el peligro que señalé anteriormente: el peligro de que el novelista, que ya mira como suyo el destino de su héroe, no pueda menos de claudicar su papel de narrador y necesite forzosamente *salvarse*, imprimiendo un sesgo arbitrario a los acontecimientos" (*Ibíd.*, 59).

Aunque lo hace con la cautela y la perspicacia necesarias para atenuar las diferencias en el mismo momento en que las

formula, Bianco no deja de advertir la falta de distancia con que Mallea compone sus personajes. Al identificarse con el protagonista del relato, condición ineludible en una literatura que declara explícitamente su voluntad confesional, Mallea elude las dos premisas básicas del novelista crítico. Por un lado, al privilegiar un punto de vista único, incumple con la necesaria independencia que debe mantener el narrador, por otro, en estrecha relación con ese incumplimiento, arruina el efecto de autonomía de los personajes. No es preciso insistir en las distintas valoraciones que ambos hacen de la relación entre novelista y personajes para advertir que lo que está en juego en esta diferencia son dos formas disímiles, e incluso contrapuestas, de concebir la naturaleza misma del hecho literario. Más allá del acuerdo de ideas, Bianco no puede evitar transmitir que, postulándose como expresión directa de las experiencias del novelista, la narrativa de Mallea se revela, necesariamente, como una construcción estética fallida, caprichosa y, en última instancia, deficiente. A pesar de la discreción con que se enuncia, su crítica alcanza una influencia prolongada: podría conjeturarse que no sólo abre camino a los reproches que Canal Feijóo (1940) dirige algunos años más tarde contra la construcción de los personajes en *La bahía de silencio*, sino que además encuentra un eco tardío en los ataques virulentos que contra ellos disparan los miembros de la generación denuncialista.[27]

Sin embargo, más allá de los derivaciones que se le pueden atribuir a sus reparos, lo que me interesa especialmente subrayar para concluir es cómo, leído en correlación con la primera nota de Bianco en *Sur*, "La novela de Leo Ferrero", el artículo que le dedica a Mallea, termina por presentar en todos sus matices las complejidades de su punto de vista. Si bien la lectura de este artículo reenvía desde sus propios enunciados al dedicado a Ferrero, en tanto es allí donde se puntualizan los riesgos en que incurren los cuentos de Mallea, la relación

entre ambos resulta aún más significativa si se advierte que manifiestan, desde ángulos complementarios, su perspectiva sobre el carácter y los fines del ejercicio literario. La nota sobre *Espoirs* expone la vuelta que Bianco le imprime a la especificidad formal de la literatura, como un modo de garantizar la trascendencia de la obra. El artículo sobre Mallea llama la atención sobre el desacierto estético implicado en el hecho programático de que sus relatos (mejor aún, los personajes que habitan en ellos) comuniquen estas tesis sin una premeditada elaboración estética. La lúcida articulación –lucidez propia de esa conciencia alerta que define al novelista crítico– que Bianco propone entre *especificidad* y *trascendencia*, no sólo debe haber incidido favorablemente para que permaneciera a cargo de la redacción de la revista durante tantos años, sino que además resultó decisiva en el rumbo que toma su obra narrativa en la primera mitad los años cuarenta.

La pequeña Gyaros, una sensibilidad finisecular

Al igual que Bioy Casares, quien prefirió renunciar a los libros anteriores a *La invención de Morel* para fijar su debut como escritor en esta novela elogiada por Borges, Bianco también situó su comienzo narrativo en los relatos consagrados por el autor de *Ficciones*. A pesar de que se trató sin duda de una "bendición dudosa" (Laddaga 2006, 117), que quizás hayan recibido como tal en ese momento, los dos se mostraron especialmente susceptibles a este reconocimiento y fueron en cierto modo consecuentes con los cuidados que esta bendición les imponía. En el caso de Bianco (el de Bioy no fue demasiado diferente), su anuencia hacia las opiniones de Borges no sólo contribuyó a que no reeditara su primer libro de cuentos, *La pequeña Gyaros*, sino también a que se rehusara a hablar de él.[28]

Compuesto por seis relatos (cinco de los cuales habían aparecido en el suplemento cultural de *La Nación* entre 1929 y 1930), *La pequeña Gyaros* se publicó a fines de 1932, en Viau y Zona, en una edición costeada por el padre del autor. Al año siguiente obtuvo el premio "Biblioteca del Jockey Club". El jurado, integrado por escritores y críticos reconocidos, casi todos colaboradores o allegados a la revista *Nosotros*: Alfonsina Storni, Arturo Capdevila, Álvaro Melián Lafinur, Fermín Estrella Gutiérrez y Ramón Doll, lo seleccionó por unanimidad. La segunda edición apareció recién en 1994, ocho años después de la muerte de Bianco, en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral. Como una prueba más de las inadvertidas ironías que recorren a menudo las estrategias editoriales, el libro se publicó en esta ocasión con un prefacio de Borges. En rigor, el prefacio reproducía una nota que Borges había escrito en 1985, para el diario *El País* de Madrid, presumiblemente en ocasión de la reedición de *Las ratas* y de *Sombras suele vestir* que Monte Ávila había lanzado ese mismo año.[29] Borges insistía en algunos elogios de su reseña a *Las ratas*, como el clasicismo del estilo de Bianco, su destreza para entretejer lo cotidiano y lo fantástico, pero, como era de esperar, no dedicaba ningún comentario a *La pequeña Gyaros* –libro que muy probablemente no había leído o sobre el que, en cualquier caso, había decidido no opinar.

Escritos antes de cumplir los veinte años, estos cuentos muestran las inestabilidades propias de un libro de comienzo. Al tiempo que anticipan un significativo posicionamiento, cuyos efectos se prolongan en la poética de sus narraciones posteriores, transmiten ideas estéticas de las que Bianco se alejará más adelante sin abandonar nunca del todo. Como advierte Juan Gustavo Cobo Borda (2004, 254), *La pequeña Gyaros* manifiesta una clara adhesión a los principios esteticistas –a un esteticismo, habría que precisar, con definidos matices

decadentistas. Se trata, sin dudas, de una reivindicación anacrónica, tributaria de un modernismo tardío, que Bianco suscribe en el momento en el que comienzan a apaciguarse los ecos de la polémica entre los escritores realistas de Boedo y los poetas vanguardistas de Florida.[30] El retorno extemporáneo a esta estética, recuperada a fines de los años veinte, le permite situarse a una distancia equivalente de las dos tendencias que se vienen disputando el dominio del campo literario porteño desde principios de la década. Varias de las reseñas que Bianco escribe en estos años para *Nosotros* explicitan de un modo directo sus discrepancias con estas tendencias. Antonio Prieto Taboada supo llamar la atención sobre la importancia programática que las notas dedicadas a *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza, y a *Los caminos de la muerte*, de Manuel Gálvez, tienen en este sentido.

En la primera de estas reseñas, y luego de retomar el argumento con que Borges impugnaba la institucionalización de la retórica vanguardista, Bianco dispara su principal reproche contra la nueva generación, censurando que los "jóvenes novísimos" se hubiesen "alejado demasiado de lo real" y hubiesen contaminado sus obras de "una atmósfera de irrealidad excesiva" que los aísla y los perjudica (1928b, 296).[31] Encerrado dentro de su escuela, González Lanuza expresaría, a diferencia de Ramón Gómez de la Serna, uno de los maestros a los que su libro recuerda por momentos, un pleno "desprecio hacia el mundo ordinario en el que todos vivimos". "En su afán de huir de lo común y de lo terrestre", el autor de *Aquelarre* se revelaría incapaz de sacar partido de las posibilidades literarias que este mundo le brinda. Los embates que, pocos meses después, Bianco dirige contra el realismo de Gálvez resultan, en cierto sentido, contrarios a los que les había asestado a los vanguardistas. La inmediata inclinación a lo real que manifiesta la literatura de Gálvez, su falta de elaboración estética,

la saturación de detalles referenciales "a cada cual más truculento y melodramático", su indiscriminado "afán de minuciosidad", "sus descripciones soporíferas", hablan de un "verismo abominable, exento de todo buen gusto" (1928h, 102). Un verismo obsceno y desmesurado, derivado local de "un realismo a lo Emilio Zola". "Como todas las de Gálvez, es ésta –concluye Bianco– una novela sin la menor distinción espiritual, turbia, acre, envuelta un hálito de pesada sensualidad" (*Ibíd*, 103).

Aun cuando los reproches contra Gálvez resultan mucho más severos e implacables que los que esgrime contra González Lanuza (porque sus diferencias con él son sin dudas más profundas, pero también probablemente porque los contrincantes son de distinto calibre), entre unos y otros, Bianco define, como advierte Prieto Taboada (1986, 959), una "posición distanciada" de los errores y los excesos en que incurren ambas escuelas. Entre el bullicioso antirrealismo de la vanguardia y el indecoroso realismo de Gálvez, sus primeras colaboraciones periodísticas proponen, en lo que respecta al plano específico de la representación literaria, una alternativa intermedia y moderada, que consiste, básicamente, en afirmar un vínculo problemático entre la literatura y lo real: un enlace menos directo y perentorio que el que, ya sea para evadirse o para plegarse a la realidad, convocarían con igual precipitación las obras de la vanguardia y las novelas de Gálvez. Se trata, para decirlo con los términos que el propio Bianco utiliza en la nota sobre *Aquelarre*, de un vínculo complejo, abierto a la posibilidad de que, "con intermitencia de relámpago", la literatura permita "atisbar ese universo maravilloso, absurdo, lleno de incongruencias" (Bianco 1928b, 296) –"oscuro", "misterioso", "ambiguo", "verdadero", agregará en muchas otras ocasiones– que se esconde más allá de la realidad y que, cada vez que aparece, deja perplejo al lector. El horizonte general de estas ideas de importantísima proyección en sus narraciones

posteriores, y sobre las que volverá a menudo en sus ensayos y entrevistas, es el del idealismo filosófico, característico de esa sensibilidad finisecular que inspira las historias de *La pequeña Gyaros*.[32] La idea de que la realidad del mundo exterior es sólo una apariencia ilusoria, una "representación" (para insistir en el célebre concepto schopenhaueriano evocado a menudo por los decadentistas) que oculta la verdadera esencia de los seres y las cosas, constituye el marco general no sólo de todos estos cuentos sino también de "Sombras suele vestir" y de *Las ratas*.

Las historias de *La pequeña Gyaros* presentan un sugestivo mundo de relaciones personales, en el que los deseos y las pasiones circulan de un modo subrepticio, bajo la ostensible teatralidad de los personajes. Son historias que construyen un universo cerrado, poblado de seres que reaparecen de un cuento a otro, en el que se desarrolla una *mise-en-scène* a veces frívola y superficial –como la que tiene lugar en el "gran salón" de Kensington House, la aristocrática pensión de "El límite", o en el comedor del Lorita, el crucero internacional en el que viaja el elenco de figuras snobs que interviene en "Amarilídeas"– y otras veces descarnada y patética –como la que protagonizan Fernando e Isabel en el "ambiente estrafalario" de la casa familiar de Belgrano, escenario de "Tibulo", o la que sobrelleva Rosalba, el personaje del cuento homónimo, en las ruinosas dependencias de la vieja quinta en la que se encuentra recluida–. Un cuidado especial en la descripción de los espacios y las atmósferas define y caracteriza las situaciones y los estados de ánimos de los protagonistas. Los escenarios alternan entre viejas casonas venidas a menos, testimonios de una época de esplendor, que el paso de los años convierte en ridículas y agobiantes, y lugares signados por una modernidad cosmopolita y diletante, en los que confluyen artistas y personalidades. Los primeros exhiben interiores sobrecargados de un mobiliario

ornamental y lujoso, lleno de objetos kitsch, raídos y deteriorados, que condicen con el espíritu melancólico y nostálgico de las protagonistas. Los otros presentan espacios amplios, confortables, con vistas a un exterior, siempre atractivo y estimulante. Ambientes habitados por personajes de ánimo ligero y superficial, que entran y salen a menudo: viajan, conocen, se divierten en lugares exóticos, alejados de la vida diaria, van al teatro, a conciertos, al club.

Con un estilo marcado por la abundancia de comparaciones e imágenes sensoriales, cursis y remanidas, de evidente procedencia tardomodernista, las atmósferas recrean situaciones elegantes de espesa voluptuosidad, impregnadas de aromas y perfumes intensos y evocativos. Se trata por lo general de ambientes brumosos, iluminados por una luz tenue, a los que el humo de las estufas y los cigarrillos, dotan de una niebla "profan[a] y ligeramente pecaminos[a]" ("El límite", 43).[33] Lugares proclives al esparcimiento y la disipación, en los que se fuma y se bebe en exceso: whisky, licores, *curaçao*, de los que no están del todo ausentes las drogas y los estimulantes, y en los que a menudo suena una música clásica para piano, cuyos acordes adquieren un deliberado valor incidental. La Sonata número siete *in la minore per pianoforte* de Mozart acentúa el patetismo del encuentro entre Isabel y Fernando. La *Ondina* de Ravel acompaña la escena en que Felicia reconoce a Hilda Breuer, la mujer que desde hace un año tiene seducido a su marido (al de Felicia). En todos los casos, la anécdota que desencadena el relato, una anécdota mínima –una invitación, una noticia, una confidencia, la llegada de una visita, un comentario, una partida– es la ocasión imprevista de que se ilumine el reverso oculto de la situación. Lo no dicho, lo silenciado, "ese fondo turbio e impuro de verdad que parece ocultarse agazapado hasta en las más aventuradas afirmaciones" ("La visitante", 113), se manifiesta con una virulencia o un esplendor

inesperados. En estos momentos en los que la situación muestra el doblez que la constituye, los personajes centrales, actores privilegiados de esta duplicidad, revelan su faceta más auténtica, al dejar entrever las "fuerzas ocultas, subversivas, que se mantienen como un sedimento en el espíritu de algunas personas y forman con su vida aparente una extraña dualidad" ("Amarlídeas", 55).

Con excepción de "El límite", el único relato que Bianco acepta reeditar muchos años después, todos los cuentos de *La pequeña Gyaros* están protagonizados por figuras femeninas que, indiferentes a las advertencias finales que enuncia el narrador de ese relato, se resisten a aceptar los mandatos del mundo social al que pertenecen y avanzan más allá del límite establecido.[34] Mujeres modernas, de clase alta y espíritu cosmopolita, que en su mayoría vivieron alguna temporada en Europa y trajeron consigo los aires renovadores del enorme proceso de cambio que la crisis de la moral victoriana provocó en las normas de vida que regían las costumbres europeas. Mujeres de ímpetu discordante, cuyos deseos y comportamientos cuestionan, de distintas maneras el "armazón de convenciones", el "sistema de principios morales", que preside la existencia cotidiana de los seres humanos ("La pequeña Gyaros", 104). Las más arrojadas desafían estos preceptos con una osadía espontánea y natural, obedeciendo "al llamado ineludible de su propia voluntad" ("La visitante", 107). Son los casos de Hilda Breuer, la protagonista de "La visitante", y de Grace Pitterson, la dannunziana figura de "Amarilídias", quienes encarnan con desenfado el prototipo de esa nueva subjetividad femenina. Otras, algo más discretas, se muestran igualmente deseosas de transgredir los límites de la vida matrimonial en busca de sensaciones más intensas, aunque no siempre se atreven o consiguen realizar sus fantasías. Los casos de Felicia, la tradicional ama de casa de "La pequeña Gyaros", y de Julia

Mac Donald, la "mujer extraña", profundamente insatisfecha con la vida conyugal, que protagoniza "Amarilídias", resultan, a pesar de las evidentes diferencias que existen entre ambas, igualmente paradigmáticas en este sentido. Todas estas figuras, las más y las menos temerarias, reaccionan contra los efectos de una misma amenaza: cada cual a su modo, se resiste al hastío de la existencia cotidiana, al tedio de los hábitos establecidos. "Nuestro único enemigo –sentencia Hilda Breuer– es el aburrimiento" ("La visitante", 117). Los viajes, el adulterio, la insinuación de una aventura homosexual, un triángulo amoroso, se les presentan como seductoras alternativas para combatir el ocio y la monotonía de la vida diaria.

Una variante particular de esta serie de personajes femeninos son las que encarnan las llamadas *mujeres con pasado*. Figuras de irrenunciables hábitos mundanos, todavía sensuales, que ya en una edad madura sobrellevan trabajosamente, con melancolía y desaliento, las consecuencias no previstas de una elección de vida poco convencional. Emblemas de una sexualidad libre, desprejuiciada, que los relatos asimilan a una adicción incontenible, a una enfermedad crónica e irremediable, tanto Isabel como Rosalba padecen los efectos colaterales de haber permanecido más de lo conveniente en "una existencia transitoria y demasiado individual" ("Rosalba", 79). A diferencia de muchas de sus amigas, quienes llegado el momento se consagraron a la religión, la caridad o el matrimonio, ellas continúan "empezando y concluyendo dentro de sí mismas" (*Idem*). Viven atrapadas en una atmósfera sombría, de soledad y decepciones amorosas, interrumpida en ocasiones por el retorno repentino de un pasado todavía amenazante.[35] Sufren el agotamiento de sus energías vitales, la declinación de su juventud, el deterioro de su belleza física, y las invade un oscuro pesimismo. Mientras Isabel exhibe en su rostro los signos del paso de los años (el narrador se demora en describir

largamente la "devastación" que una arruga provoca en su cara), Rosalba, que ha claudicado de sus hábitos de aseo, se identifica cada vez más con la vieja casa de campo en la que vive confinada. El atardecer, la "hora del crepúsculo", "el último resplandor de la tarde", es para ambas el principal momento del día: la hora en la que Isabel sale a escena provista de su "máscara de afeites" y en la que Rosalba abandona su dormitorio para sentarse a pensar en la galería. Menos que el aburrimiento, el enemigo es para ellas la propia decadencia. "Estoy vieja –piensa Isabel– [...] Nadie hace caso de mí. Fernando prosigue imperturbable tocando el piano. Le interesa mil veces más su piano que una mujer marchita que lo escucha tocar" ("Tibulo", 35).

Como una colección de temperamentos y sensibilidades femeninas envueltas en aires decadentistas, *La pequeña Gyaros* demora al lector en la contemplación de los sentimientos e impresiones de sus figuras principales, reduciendo al mínimo el dinamismo de la acción dramática y apelando con frecuencia a la sugerencia o el implícito. En estos cuentos no sólo pasan pocas cosas (muchos de sus personajes permanecen inmóviles, en actitudes contemplativas: escuchan música, se miran al espejo, fuman recostados, leen en un diván, meditan sentados en un sillón), sino que además lo poco que pasa se desarrolla en el interior de la conciencia de sus protagonistas y narradores. Como en las novelas de Proust que Bianco admira con fervor desde muy joven, los escasos acontecimientos que registran estas narraciones sirven, diría Ortega y Gasset con beneplácito, "para plantear ciertos problemas íntimos" (1957b, 395). No resulta aventurado afirmar que son cuentos que procuran realizar el ideal orteguiano de anteponer al desarrollo de la trama la "invención de almas interesantes" (*Ibíd.*, 418), "la creación de personas atractivas" (*Ibíd.*, 397). Basta mencionar que las primeras reseñas de Bianco en *Nosotros* registran su

inmediato interés hacia las "Ideas sobre la novela", especialmente hacia aquéllas que conciernen al problema de la construcción de los personajes, para reparar en que varios de sus relatos cumplen con lo que allí se propone como una "autopsia" de los caracteres.[36] Conforme a las pautas establecidas por Ortega, pautas que ratifican los beneficios de la pérdida de la omnisciencia que la novela realista francesa había declarado en la segunda mitad del siglo XIX, los narradores de estos cuentos se abstienen de "definir" a sus personajes y brindan una visión siempre perspectivizada de lo que está sucediendo. Son narradores que, o bien describen morosamente la interioridad de las protagonistas y sumergen al lector en sus atmósferas psicológicas, muchas veces a través del uso del discurso indirecto libre, o bien presentan, desde un ángulo subjetivo, exterior a estas figuras, los rasgos más sobresalientes de sus personalidades. El resultado obtenido es en ambos casos esa visión directa o presentación patente e inmediata que promocionan las tesis de Ortega. Tal vez se pueda pensar, a partir de *La pequeña Gyaros*, que el interés de Bianco en el punto de vista como un recurso narrativo privilegiado, remita antes a su adhesión a las tesis de Ortega que a la lectura de la obras de Henry James. En muchas oportunidades, Bianco señaló que en el momento de escribir *Las ratas* apenas conocía los relatos del James. A pesar de sus aclaraciones, el parentesco que Borges estableció entre la ambigüedad de esa *nouvelle* y la de las narraciones de James, así como también el enorme prestigio que Bianco alcanzó más tarde como traductor de *The turn of the screw*, propiciaron que su interés por el punto de vista quedara sólo asociado al nombre de este autor.

Cuando lo que se privilegia es la descripción interna de las conciencias femeninas, la narración queda a cargo de una voz en tercera persona que a menudo alterna su focalización principal con una visión interior del antagonista masculino y, en

otras oportunidades, se desplaza hacia la imagen externa de la protagonista. Mientras el primer movimiento permite conocer aquello que esos otros personajes recuerdan, sienten o piensan de estas figuras principales, en el segundo, muestra cómo los cuerpos de las protagonistas, particularmente sus rostros, reflejan sus emociones y conflictos más íntimos. En los casos en los que, como en "Amarilídeas", en "La visitante" y en "El límite", los temperamentos de las personajes femeninos son el tema principal de relatos subjetivos, a cargo de voces masculinas, la situación narrativa se encuentra siempre representada. En "Amarilídeas", un narrador en tercera persona, que introduce brevemente la escena desencadenante del relato (el momento en el que Julia se confiesa con Esteban), transcribe íntegras las cartas no enviadas que Esteban, el narrador principal, dirige a su amigo Carlos Horacio hablándole de Julia. En los párrafos finales, la voz inicial reaparece para contar, desde el punto de vista de Esteban, el inesperado desenlace. "La visitante", por su parte, es la historia que Antonio, el marido de Felicia, la protagonista de "La pequeña Gyaros", escribe sobre y para Hilda Breuer, la mujer de su amigo por la que experimenta una atracción incontenible. En "El límite", el acto de narrar no sólo resulta el marco general del relato, en el que el narrador protagonista, Carlos Horacio (¿el mismo de "Amarilídeas"?), cuenta sus visitas a la casa de tía Amanda y Bebé, sino que además se constituye en anécdota principal, dada la importancia que adquieren en la trama las charlas que el narrador mantiene con Jaime Meredith, su amigo y compañero de cuarto en el internado que comparten. En esas charlas, que se suceden cada noche antes de dormir, Carlos Horacio compone para Jaime un relato presuntuoso y tergiversado de esas visitas, que dota a la figura de Bebé de una sensualidad desdeñosa, signo de un erotismo perverso, del que su amigo terminará siendo una víctima indirecta.[37] La variedad de resoluciones

que presentan estos cuentos son prueba elocuente del tempranísimo interés de Bianco por los procedimientos técnicos del arte narrativo así como también de su precoz habilidad en el manejo de estos recursos. Puede afirmarse en este sentido que en *La pequeña Gyaros* está en ciernes ese ideal de novelista crítico que su nota sobre Leo Ferrero define poco tiempo después y que su obra posterior muestra plenamente consolidado.

No obstante, si algo distingue estos relatos, más allá de las diferentes modalidades formales que ofrece la exploración sobre el punto de vista, es el hecho, en cierto sentido contradictorio, de que ellos ensayan las nuevas técnicas promovidas por Ortega sobre figuras femeninas convencionales, para entonces completamente *démodée* en la novela moderna. Figuras provenientes de la tradición finisecular, aún vigentes en el imaginario cinematográfico y en el de las revistas semanales de las primeras décadas del siglo XX, pero muy alejadas de las psicologías complejas que Ortega celebra en la novela moderna.[38] Sería interesante indagar el universo de lecturas que alimenta la fascinación del joven Bianco por estos personajes. No parece improbable que, siendo el único hijo varón de una familia de varias hermanas mujeres, de adolescente hubiese frecuentado el hábito de los folletines. Se ha establecido ya que si bien estas "novelas por entrega" recorrían sobre todo un circuito femenino de capas bajas y medias, era también bastante usual que las leyesen las jóvenes de la burguesía, a quienes muchas veces se las proporcionaban los varones de la familia. Una vez que la publicación entraba a la casa, solía pasar de mano en mano entre hermanas, hermanos y amigos. En *El imperio de los sentimientos*, Sarlo (2000, 49) recoge testimonios de varones que cuentan haber leído estas narraciones sobre el final de su niñez y el inicio de la adolescencia y conjetura que tal vez fuese la centralidad que el erotismo tenía en ellas una de las razones que más estimulara al público masculino. La posibi-

lidad de que este haya sido el caso de Bianco no implica por supuesto, que sus cuentos compartan ni la lógica los argumentos de esta literatura. *La pequeña Gyaros* está lejos, según vimos, de ese mundo marcado por las desigualdades de clase y la pertenencia de las mujeres a los estratos sociales más bajos que describen los folletines semanales. Sin embargo sus cuentos apelan en buena medida a la misma trama de ideas de que se nutren estas publicaciones. Me refiero a la secularización de la ideología sobre el amor, el matrimonio y la familia que, como estudia Sarlo, se desarrolla en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX. Un movimiento que, derivado del impulso europeo contra las costumbres burguesas, expone una versión laica, mundana, antidogmática de las pasiones y las relaciones humanas y denuncia con insistencia los intereses, los prejuicios y la hipocresía en que se sustenta la hegemonía de la moral social imperante.

A diferencia de lo que sucede en las novelas semanales, cuya lógica narrativa termina siempre por ratificar los dictados de esa moral dominante, los relatos de Bianco encuentran sus temas principales en las libertades que promueven las ideas disidentes y en los riesgos que aceptan quienes las asumen. Una perspectiva hedonista de la existencia humana, en general, y del alma femenina, en particular, caracteriza la visión del mundo que comparten narradores y protagonistas. La representación de lo femenino se liga en estos cuentos a la expresión de una inmoralidad exquisita apreciada por sus potencias subversivas y desestabilizadoras.

"[...] Julia como verdadera porteña –le escribe Esteban, el narrador de "Amarilídeas", a su destinatari– se aburre siempre. Imagínate una mujer linda, elegante, caprichosa y aburrida. ¡Qué fuerza extraordinaria! ¡Qué enorme poder disolvente! [...] En el fondo tiene la inmoralidad de una cantidad de acciones que no se atreve a cometer." (61).

La atracción por el mal, por sus aspectos oscuros y transgresivos, define la intimidad de las mujeres de Bianco y motiva esa mezcla de ansiedad y fascinación que los personajes masculinos experimentan por ellas. Caracterizadas "como una pequeña cripta, fresca y sombría, con las paredes aterciopeladas por el musgo, llena de plantas venenosas" ("La pequeña Gyaros", 96), las conciencias femeninas se revelan como ámbitos a la vez atractivos y peligrosos. Más allá de ese mundo de relaciones aparentes en el que las protagonistas viven a diario, se encuentra el mundo interior, poblado de inquietudes sombrías, deseos impuros y pasiones intensas, que configura sus auténticas naturalezas. Un mundo secreto, a cuyos designios se entregan con el propósito decidido o esperanzado de encontrar el placer y la felicidad. Son los casos, entre otros, de Isabel, que se niega a luchar contra sus impulsos y cede una vez más a los sortilegios de la pasión amorosa; de Julia que, con "un fondo de maldad que espanta" ("Amarilídeas", 55), planea abandonar a su marido y quedarse con Grace en La Guayra, para revivir las tumultuosas sensaciones de los años previos al matrimonio; de Rosalba, que experimenta ante Arturo, el hijo y sobrino de los dos hermanos que años atrás habían sido sus amantes, "un dulce entorpecimiento igual a la embriaguez" ("Rosalba", 88); de Felicia, que libera sus anhelos de insumisión en el instante en que vislumbra la oportunidad de un encuentro a solas con el amigo de su marido. Ninguna de estas figuras encarna, sin embargo, con la determinación y la osadía de Hilda Breuer el ideal de existencia hedónica que el libro invoca desde el título.

Cuando en el final del cuento que da nombre al volumen, Felicia, molesta ante un comentario de Hilda –"Los instantes felices ¡son tan breves, tan fugaces! Yo me obstino en prolongarlos a toda costa" (103)– pregunta si se deben aceptar las

escasas ocasiones de felicidad que brinda la existencia aún a riesgo de cometer un acto inmoral, Aloysio de Souza le responde con una explicación que sintetiza el sentido del título:

"Los antiguos, mi querida señora, no conocían ese prurito de virtud. Eran más sabios. Eran menos escrupulosos que nosotros. Marchaban –el cuerpo ágil, el paso desenvuelto– sin perseguir otro fin que su capricho, sin pensar en el bien ni en el mal. Gyaros era una pequeña isla Cyclades del Mar Egeo, donde deportaban a los criminales bajo el Imperio Romano. Pues bien, un poeta latino ha llegado hasta decir: *Aude aliquid Gyaris dignum* –Realiza una acción digna de la pequeña Gyaros– *si vis esse aliquid* –si quieres ser alguien. A la virtud todos la alaban, pero hiela de frío. *Virtud laudatur et alget*" ("La pequeña Gyaros", 104).

Decidida a defender sin reservas el rumbo que le imponen sus deseos, Hilda Breuer personifica esa suerte de sabiduría epicúrea que Aloysio de Souza reivindica en los antiguos. Tanto su aspecto físico como la caracterización de su temperamento la presentan como una mujer atrevida, experimentada, segura y consecuente con sus intereses y ambiciones. La imagen del rostro que define el narrador anticipa el carácter mundano y voluptuoso de su personalidad. Próxima a esa visión emblemática de la belleza terrenal y enigmática que, recogiendo la tradición de mujeres fatales de Gautier, Baudelaire, Flaubert y Swinburne, Walter Pater leyó en el retrato de la Gioconda, su fisonomía exhibe las marcas que le dejaron las pasiones. Como la de la Gioconda, la de Hilda es una "belleza creada en el interior que se imprime en la carne, receptáculo, en cada una de sus células, de pensamientos extraños, de ensueños fantásticos, de pasiones exquisitas" (Pater 1978, 109-110).

"La vida y la inteligencia –señala el narrador–habían trabajado poco a poco el rostro de Hilda de una manera lenta, subversiva, restándole, si se quiere, belleza y alterando la pureza de sus rasgos; pero también le

habían comunicado, junto con angustiosas anticipaciones de caducidad, un interés profundo e inquietante, un encanto intelectual, que se dejaba presentir bajo los atractivos enfermizos de su carne" ("La visitante", 109).

No hay dudas de que se trata menos de la ausencia de belleza que del reconocimiento y la afirmación de una belleza impura, contaminada y amenazante, expresión de una subjetividad imperiosa y arbitraria, guiada por el "oscuro mandato del instinto" ("Rosalba", 86), y desprovista de virtudes morales –la misma que los narradores de "Rosalba" y de "Amarilídeas" reconocen en sus protagonistas–.[39] Una subjetividad que desconcierta y alarma a los personajes masculinos ("Es una mujer desequilibrada, un poco perversa, y tiene una voluntad digna de mayores empresas –le advierte Leopolski al narrador. [...] Ándese con cuidado. Hasta sus menores palabras encierran una extraña fuerza de persuasión." ("La visitante", 113)), y que se revela como claro portavoz de una concepción estética de la existencia. Su impasible actitud ante la vida (transcurre sus días decorando el departamento en el que vive, leyendo recostada en un diván, conversando sobre temas artísticos, asistiendo a conciertos), su interés en compensar la fugacidad de la existencia con la intensidad de los buenos momentos y su rechazo hacia los convencionalismos cotidianos, la acercan claramente a la figura del esteta moderno, de quien parece encarnar el doble femenino. La charla que Hilda sostiene con Leopolski, en la sala de su departamento, invoca esta proximidad con una torpeza compositiva inusual en los relatos de Bianco.

"–No debemos ejercer sobre nuestro ánimo la menor violencia [...–sostiene–]. Cualquier deseo, por fútil que parezca, es más vital, más digno de tomarse en cuenta, que esa larga serie de principios abstractos con los cuales nada salimos ganando.

–Pero es imposible –respond[e] el escultor–. Yo comprendo que una mujer moderna, muy evolucionada, experimente de continuo arrebatos, impulsos, *des entrainements* ... Sin embargo...

—Diga usted.

—Cuando existe de por medio un afección sólida y verdadera, ha de sacrificarlos en su homenaje.

—Sólo existen atracciones más o menos fuertes, curiosidades más o menos intensas. Ninguna merece ser rechazada.

—Y esos deseos aislados, dispersos, ¿a dónde la llevan?

—A ninguna parte. El final es lo de menos. Todos los caminos conducen a la desilusión" ("La visitante", 115).

La charla se prolonga hasta caer en uno de los momentos autorreflexivos más rudos del volumen. Con una arbitrariedad similar a la que luego Bianco le imputa a los narradores de Mallea, el narrador fuerza abruptamente al personaje del escultor Leopolski a que exponga su propia teoría del arte. Contrario a las pretensiones totalizadoras del realismo, el escultor aboga por la necesidad de que el artista elija el ángulo desde el que quiere elaborar su obra. "Cuando se pretende decirlo todo –señala, inaugurando un enunciado que luego repetirán otros personajes de Bianco– se acaba muy a menudo por omitir lo fundamental" (*Idem*). Interrogado por Hilda acerca de la intención performativa de esta advertencia, el escultor le aclara: "Le quiero a usted decir, mi querida amiga, que tanto en la vida como en el arte *il faut prendre son parti*" (*Ibíd*, 116).

"—Pero yo lo he tomado —contesta Hilda—. Mi partido consiste precisamente en no aferrarme a ninguno. ¿Concibe usted algo mejor que marchar un poco al azar, sin sentirse estorbada por principios o lazos inoportunos, conocer personas interesantes, cosas nuevas, ciudades curiosas?

—¿Y el amor?

—¡Bah! No pronuncie esa palabra vacía, caduca, infantil, que nada significa." (*Idem*)

Refractaria a las ortodoxias, indiferente a toda finalidad que no responda a la búsqueda de nuevas experiencias orientadas al placer y la felicidad, la figura de Hilda invoca la falta de función,

la ausencia de responsabilidad moral y el gusto por la novedad y lo superfluo, que reivindica el ideal de existencia propio de los artistas modernos. Mientras deja establecidos los criterios estéticos que, en un plano general, inspiraron *La pequeña Gyaros*, la inusitada impericia con que Bianco resuelve este episodio, uno de los más importantes del volumen, acusa su ansiedad por dejarlos firmemente explicitados. Una ansiedad de principiante, movilizada por el ánimo provocador, por el deseo trasnochado de *épater laburgeoisie*, que Bianco se reprochará cada vez que, resistiéndose a recordar y comentar estos cuentos, aluda a ellos como "torpes" ejercicios narrativos.

"Siete años", un relato para *Sur*

No resulta difícil explicar que, dada la inflexión moral que asumirían poco tiempo después sus preocupaciones intelectuales, Bianco eligiese no reeditar, al menos en las décadas siguientes, su primer libro. Más aún, no parece desacertado conjeturar que fuese justamente esa valoración espiritual del ejercicio literario a la que suscribieron los escritores de *Sur* con los que Bianco se vincularía en sus inicios, lo que contribuyó a que *La pequeña Gyaros* se quedara sin lectores a poco de haber aparecido. Si bien, como señala Leopoldo Brizuela (2006, 175), las mujeres de estos cuentos parecen retratar con frecuencia a la Victoria Ocampo de *La rama de Salzburgo*, es probable que, en caso de que Ocampo los hubiese leído (aunque no se registra ninguna constancia al respecto), no se sintiera en ese momento tan próxima a sus figuras femeninas, como sí a las que Eduardo Mallea venía presentando en las narraciones que integrarían *La ciudad junto al río inmóvil*. A diferencia de la pasividad contemplativa que caracteriza a las mujeres de Bianco, contraria a la serie de valores puramente estéticos que varias de ellas representan, las de *La ciudad junto al río*

inmóvil son, como advierte Beatriz Sarlo (1988, 239), "las portadoras frecuentes de los principios morales que Mallea reivindica". Mujeres cultas, independientes y resueltas, que trabajan, beben, fuman, caminan solas por Buenos Aires, que cuestionan, como las mujeres de Bianco, el orden establecido, pero cuyo cuestionamiento reviste una ampulosa profundidad metafísica de la que carecen por completo aquellas figuras. Son personajes que se interrogan hasta la obsesión por el verdadero sentido de la vida (tal es el caso de Ana Borel en "La angustia"), o que confiesan, con vehemencia, sus agudos dramas espirituales (tal, el caso de Berta Mur en "Encuentro en lo de Parcolevine"). En contraposición al desconcierto, la inmadurez o el desaliento que caracteriza a los personajes masculinos, las mujeres de Mallea exhiben una inteligencia firme y activa, que les permite decidir y gobernar a voluntad sus propios destinos. "La dimensión intelectual prevalece [en ellas] sobre la sensual" (*Idem*) y sus conciencias se revelan a menudo como el dominio privilegiado de los valores intemporales que el escritor atribuye a los habitantes de la Argentina profunda. A mediados de los años treinta, la directora de *Sur* debió sentirse mucho más cerca de estos espíritus comprometidos que de la frívola mundanidad de las figuras de Bianco. Mucho más cerca, sin dudas, de la solidez espiritual que ostenta la Cristiana Ruiz de *La ciudad junto al río inmóvil*, que de la indolente despreocupación que identifica a la Hilda Breuer de *La pequeña Gyaros*.

Dado el silencio sistemático que impuso sobre la publicación de su primer libro, no resulta sencillo determinar cuánto puede haber incidido en el joven Bianco la falta de receptividad que tuvo entre quienes, muy poco tiempo después, se convirtieron en su grupo intelectual de pertenencia. Lo cierto es que, así como los artículos de *La Nación* y las colaboraciones iniciales en *Sur* muestran su alejamiento de esa literatura ágil,

divertida e ingeniosa que celebran las notas de *Nosotros* –un alejamiento, conviene aclarar, que no tendrá nunca un carácter definitivo–, su primera narración en la revista de Ocampo se aparta del hedonismo esteticista de *La pequeña Gyaros*. "Siete años" es un relato muy poco conocido que Bianco publica en dos entregas de la revista, a fines de 1935, y que no incluye luego en ninguna de las reediciones posteriores de su obra. Según consta en una nota a pie de página que aparece en el final de la segunda entrega, ambas partes conforman el primer capítulo de una novela en preparación, de la que, sin embargo, no se tendrá más adelante ninguna otra noticia. En sí mismo es un texto que puede leerse sin dificultad como el relato de infancia de un miembro de la alta burguesía porteña. Eduardo Paz Leston (1994, 47), amigo personal de Bianco, infiere de sus conversaciones con el autor que se trata de su escrito más autobiográfico. Bianco no sólo describiría allí su casa natal de la calle Beruti, sino que además referiría a los caracteres opuestos de sus padres y a la sobreprotección de su madre. Las observaciones de Paz Leston nos permiten reforzar la sospecha de que las reflexiones del narrador protagonista que anteceden a la historia reflejan la confianza ingenua que el primer Bianco tiene en las capacidades autobiográficas de la memoria. El relato comienza con un interrogante central que se despeja de inmediato: "Quizá –señala el narrador– mi escaso entendimiento desvirtuase los hechos que ahora me propongo relatar. ¿Son dignos de fe nuestros recuerdos infantiles?" (Bianco 1935a, 76).[40] La pregunta, que podría haber disparado en el fervoroso lector de Proust que era el joven Bianco una reflexión interesante sobre las posibilidades narrativas de la memoria, sobre las relaciones entre recuerdo y realidad, se cierra de inmediato con un voto de confianza en favor, no tanto de la veracidad, como de la autenticidad de sus percepciones infantiles.

"[...] me resisto a admitir –agrega el narrador– que la actual verdad que ahora descubro haya sido siempre la misma y prefiero dar crédito a la dulce ficción que alimentó mi niñez y en la cual se apoya mi vida. Prefiero suponer que las cosas fueron realmente bellas o feas, las acciones buenas o indignas, tal como entonces me parecieron" (74).

La suposición compromete, claro está, la creencia previa en la recuperación que ofrece el relato del tiempo pasado. Afín en este sentido a la tradición memorialista que caracteriza a los prosistas de la generación del ochenta y que se prolonga hasta los textos autobiográficos de Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y María Rosa Olivier, entre otros, "Siete años" es la primera ficción de Bianco que los escritores de *Sur* leen con predecible beneplácito.

Confinado en su infancia a los límites de la casona familiar ("Muy poco conocía del mundo, reducido al tamaño de mi casa"), Agustín, el narrador protagonista, comienza la historia evocando, como es frecuente en estos casos, el sitio en el que ocurren casi todos los episodios del relato: un caserón bastante viejo y ruinoso de Palermo, compuesto de dos pisos y un subsuelo, dentro del cual distingue algunas zonas ajenas a su dominio ("[...] las piezas que daban a la calle se me antojaban extrañas a mi persona y no me movía en ellas con seguridad. Repetidamente oí decir que "los niños no deben estar con los mayores". Esas piezas pertenecían a los mayores." (*Idem)*). Si, como señala Sylvia Molloy (1996b, 226), postular un lugar para la rememoración es, en sí, un gesto posesivo, de clase –dicho de otro modo, agrega la autora: postular una casona para albergar el pasado es tener una casona (o una idea de casona)–, el sitio elegido en este caso presenta algunas características interesantes por poco convencionales. Al tiempo que se describe la casa familiar como el ámbito cerrado de la niñez –habitual cronotopos de este tipo de relatos, que la crítica ideológica ha interpretado de modo esquemático como metáfora del encierro

social de sus autores (pienso, por ejemplo, en las lecturas de Blas Matamoro en *Oligarquía y literatura*)–, ella se presenta en permanente estado de cambio y reconstrucción.

Según se la recuerda, se trata de una casa demasiado grande para tres personas, que el padre, un hombre "lleno de iniciativas", había comprado con el propósito de dar rienda suelta a su gusto por las reformas incesantes. Los cambios realizados habían terminado por dotarla de un carácter completamente ilógico, que hacía que quienes no conocían su estructura original se perdieran en su interior con frecuencia. De no ser porque este estado de cosas es recuperado tan sólo como un dato más del encierro doméstico, podría leerse sin dificultad como una moderna metáfora del ejercicio del recuerdo. Sin embargo, los comentarios del narrador protagonista se agotan en la anecdótica circunstancia de que el ímpetu reformista paterno creaba un ambiente inestable que el ánimo perturbado de la madre toleraba muy mal. En esa época ella padecía una profunda inquietud, a causa de la "grippe infecciosa", con fiebres altas y riesgo de meningitis, que el niño había contraído en el colegio. Los médicos habían recomendado que él no se excitara, que hablase lo menos posible, y su madre "llevó las cosas al extremo": apenas le dirigió la palabra mientras estuvo convaleciente y luego impidió que volviera al colegio hasta los nueve años. Su decisión determinó que el encierro de Agustín se prolongara durante un par de años. Previsiblemente, la reclusión favoreció el acercamiento del niño a los criados y empleados de la casa, especialmente a Lucas.

Sus relaciones con Lucas y con Rosa, en la primera parte de la historia, y con Mademoiselle Cécile, en la segunda, son los dos núcleos centrales en torno a los que se ordena la rememoración del narrador. "Siete años" participa de esa extensa serie de relatos que, tal como estudió David Viñas (1974b), cuentan los vínculos estrechos que se establecen entre

el niño de la casa y los criados. Se trata, señala el crítico, de una de las constantes de la literatura argentina vinculada a los grupos tradicionales, cuyo oscilante desarrollo se inicia con *Amalia* de Mármol, pasa por los hombres del 80, llega al 900, culmina mitológicamente en *Don Segundo Sombra* y se prolonga, con diversos matices, hasta los escritores de *Sur* (Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Carmen Gándara, entre otros). En el caso de Bianco, Lucas, quien asume el rol que Viñas designa como el del "criado favorito", es el "hombre de confianza" del padre: nacido en Tucumán, cuando llega a Buenos Aires obtiene un puesto de ordenanza en el juzgado a su cargo. El padre de Agustín acostumbra a enviarlo diariamente a su casa con legajos y expedientes y en esas visitas reiteradas Lucas se enamora de Rosa, la cocinera. Al poco tiempo se casan y él se incorpora a la vida doméstica en calidad de mucamo. "[...] como es fácil de suponer –agrega Agustín– [Lucas era] un elemento de peso en nuestra familia" (81). Entre el criado y el niño se establece entonces "una corriente de afecto" (82), fundada en la complicidad de juegos y tareas compartidas. El recuerdo particular de una tarde en la que, venciendo su timidez, Agustín sigue a Lucas y a Rosa hasta su habitación, decidido a "unirse a ellos", constituye el episodio principal de esta primera parte del relato. "¿Por qué –se interroga el narrador– este fútil recuerdo ha quedado nítidamente impreso en mi memoria?" (*Idem*). La respuesta reside sin dudas en las convenciones propias de esta clase de relatos: la futilidad del recuerdo desaparece frente a su funcionalidad narrativa. Además de la enorme felicidad del niño ante la cordial acogida que Lucas y Rosas le dispensan al entrar, y que lo rescata de la soledad que "arrastraba esa tarde en la casa vacía", el ingreso a la habitación de los criados es también, conforme a una de esas convenciones principales, el encuentro con escenas e historias truculentas y fascinantes.

En primer lugar, el encuentro con una serie de escenas bélicas sobrecogedoras, impresas en una gran cantidad de tarjetitas coloreadas, "propaganda de los cigarrillos en los tiempos de la guerra europea" (83), que decoran la pared y el espejo de la pieza. El recuerdo de esta serie, el repaso de las sensaciones mezcladas que le habían provocado esas imágenes, deriva en la evocación y el comentario crítico de las reacciones denegatorias que la guerra había suscitado entre los porteños. Luego de transcribir las leyendas de algunas caricaturas aparecidas en los diarios que ponían en ridículo la catástrofe de los titulares en las primeras planas, el narrador concluye:

> "Los hombres, dispuestos a no tolerar ni siquiera las facticias imágenes que adornaban el cuarto de Lucas, habían resuelto desalojar a la muerte de su atención, librarse definitivamente de su angustia; con ese objeto proclamaban la no-existencia de la guerra o la equiparaban a las más triviales circunstancias de la vida. '¿No es acaso admirable –reflexionaba yo– la facultad que tiene el hombre para prescindir del mundo real, negarse a ver las cosas o aminorar su importancia hasta convertir los sucesos extraordinarios en meros hechos insignificantes?'" (84).

El comentario presenta al narrador no sólo como un "pacifista" sino también como alguien contrario al influjo de las ortodoxias. "Con respecto a la guerra –agrega–, este último temperamento, además de coincidir con mis instintos pacifistas [...] satisfacía el desprecio que siempre me inspiraron las ideas comunes" (85). Enunciado en las páginas de *Sur*, en el mismo año en el que la revista empieza a difundir el debate político internacional en torno al avance de los totalitarismos europeos, este agregado no sólo no debió haber pasado inadvertido para los colaboradores de la revista, sino que, probablemente, debió haber incidido en el reconocimiento que Bianco comenzaba a obtener en ella.

Además del contacto con las imágenes de la guerra, el ingreso al cuarto de los criados pone al niño en directa relación

con las escalofriantes noticias policiales de los diarios vespertinos. Mezclado con el recuerdo del "crimen de L", la narración presenta, en este punto, un motivo clásico de la autobiografía, como es, según lo advirtió Molloy (1996b), la escena de lectura. Aunque la situación que rememora el narrador de "Siete años" no se ajusta estrictamente a la caracterizada por Molloy (en primer término, porque se trata de una ficción no de una autobiografía, y, en segundo término, porque el niño lee un periódico y no un libro), hay un dato que la aproxima a ella significativamente: la dramatización revela una cualidad diferencial en el niño que lee "igual que un hombre" y revive la admiración que esta cualidad despierta entre los criados que lo escuchan.

> "Una tarde tomé el periódico de las manos de Rosa y me puse a leer en alta voz. Rosa quedó estupefacta. Entonces yo aumenté la rapidez de mi lectura, vocalicé de una manera redicha, insoportable, e imprimí a mi voz atiplada toda suerte de volubles modulaciones. Ellos escuchaban en silencio" (85).

La escena deja ver con sutileza la jerarquía entre el niño de la casa y los criados; una jerarquía de la que el recuerdo infantil casi no da cuenta al recuperar de un modo idílico, sin tensiones ni ambivalencias, el vínculo con Lucas y con Rosa.

El revés de este recuerdo armonioso con los criados es la agitada relación del narrador con Mlle. Cécile, la institutriz francesa que lo tuvo bajo su custodia durante seis meses. Antes de ingresar en la casa, Mlle. Cécile había trabajado para una familia amiga y recordaba con nostalgia esos años de grandeza. "De sus evocaciones –señala el narrador– surgía implícita nuestra oscura mediocridad" (Bianco 1935b, 84).[41] Desde el comienzo, estas circunstancias marcan la relación con el niño en un doble sentido. Por un lado, alientan en él una competencia feroz con dos rivales desconocidos: Horacio y René, los niños que la institutriz había educado anteriormente. "[...]

duelo estéril –recuerda el narrador– ya que nunca logré vencer a estos adversarios intangibles que a su vez continuaron y aún continúan ignorando mi tremenda animadversión" (85). Por otro lado, hacen que él cree con ella un lazo inquietante, signado por la sospecha de que Mlle. Cécile se complace "en avivar mis celos, en poner en evidencia mi ridícula vanidad" (*Idem*). En el recuerdo, la relación con la institutriz se figura como una historia de amor no correspondido, una historia de disputas, celos y rivalidades, en la que el niño intenta infructuosamente atraer la atención de la joven, seducirla, mientras ella permanece implacable, añorando su pasado en casa de los X. Todo el relato se condensa en la pregunta que Agustín se atreve a formular en ocasiones y cuya respuesta ella elude cada vez: "¿A quien quiere usted más? ¿A Horacio y a René o a mí?" (86). La narración posterga la resolución del conflicto amoroso hacia el despertar sexual del protagonista. La imagen de Mlle. Cécile queda asociada a su primer recuerdo erótico: el de una noche en la que, momentos antes de que ella se dispusiera a bañarlo, él siente que un "goce imprevisto" recorre su cuerpo, mientras camina solo y desnudo por el baño lleno de vapor.

"Siete años" es, en varios sentidos, un *texto de iniciación*. Por un lado, cuenta el descubrimiento del placer sexual, que se viene anunciando de un modo oblicuo en los celos y deseos que el niño experimenta hacia la institutriz, y perturba, discretamente, ese orden armónico e ideal en el que él habita junto a los criados. "Cambié tanto en esa época –recuerda el narrador– que llegué a mirar con disgusto [...] los modales demasiado familiares de Lucas y de Rosa" (85). Sin embargo, más allá de este comentario, el fin de la inocencia no reviste, en la rememoración de ese pasado, un carácter demasiado conflictivo. Cuando Lucas descubre que Agustín (nuevamente en el ejercicio ritual de su sensualidad) es el responsable de llenar con el "líquido ambarino salido de su propio cuerpo" (94) la

lata del antecomedor, asume una actitud comprensiva y socarrona, que exime al niño de tener que excusarse o mentir. La comprensión del criado se conjuga en el recuerdo con la prematura perspicacia del narrador protagonista, quien señala: "ya entonces tenía la sospecha de que nuestras explicaciones rara vez explican y nunca disculpan, porque la única disculpa válida [...] es demasiado intrincada para que sepamos enunciarla [...]" (96). La concordia entre ellos se restablece y el sistema de complicidades que los une queda una vez más ratificado: Agustín elige callar las excusas, en la confianza de que Lucas y Rosa mantendrán en secreto su "travesura soez" (95).

Todo el relato recrea selectivamente pequeñas situaciones triviales y características de la vida diaria de un niño de las clases acomodadas. Si en esta recreación el narrador no se priva de abundar en las minucias de que "está llena nuestra infancia", es porque sabe de la fuerza evocativa que ellas conservan entre quienes las compartieron. Junto a la voluntad testimonial que suele impulsar estas narraciones, junto a esa vocación conservadora que intenta reconstruir una forma de vida anterior que, o bien está siendo rápidamente transformada o bien ya no existe, "Siete años" parece estar particularmente motivado por simpatizar a un grupo de lectores con el que se tiene un pasado en común. La recuperación de la infancia se compone aquí, básicamente, de anécdotas y situaciones entretenidas, dispuestas, antes que a satisfacer una intencionalidad ideológica precisa, sin dudas existente, a despertar el placer de las experiencias compartidas. El propósito se revela muy oportuno y eficaz si se atiende al hecho indiscutible de que "Siete años" es el texto que marca la iniciación literaria de Bianco en *Sur*. Aunque años más tarde él elija olvidarlo para poder situar, conforme a la lógica retrospectiva que orienta todo comienzo, ese momento en "Sombras suele vestir", lo cierto es

que fue esta primera ficción de matices autobiográficos, la que provocó que, luego del silencio en torno a *La pequeña Gyaros*, fuese reconocido como narrador en la revista.

Las formas de la verdad en "Sombras suele vestir" y *Las ratas*

Advertido de los beneficios del presente, Bianco aspiraba a ser un escritor *well timed* y tanto "Sombras..." como *Las ratas* le concedieron esa posibilidad.[42] Escrita por encargo de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, para la *Antología de la literatura fantástica*, "Sombras..." no llegó a incluirse en la primera edición del volumen debido a un retraso de Bianco. Muchas veces el autor contó que cuando terminó de escribir el relato la *Antología* estaba en prensa o había salido ya, y eso decidió que lo publicara en el nro. 85 de *Sur*, en octubre de 1941. Dos años después, los primeros capítulos de *Las ratas* se anticiparon en la revista (*Sur* 109, noviembre de 1943) y la edición completa salió al mes siguiente en la editorial Sur. Al poco tiempo, "Sombras..." tuvo su primera publicación en libro cuando Mallea lo incluyó en "Cuadernos de la Quimera", la excelente colección de "cuentos magistrales" que dirigía para Emecé. Entre el pedido de Borges, Bioy y Ocampo y la decisión de Mallea, "Sombras ..." (y, según veremos, también *Las ratas*) es capaz de interesar, por diferentes razones, incluso por razones antagónicas, a los escritores más disímiles del grupo. Si bien, como señala el propio Bianco, sus obras no habían obtenido hasta la aparición de *Las ratas* ninguna crítica ni comentario bibliográfico (sólo contaban con algunos juicios orales positivos), no parece aventurado conjeturar que la publicación de esta *nouvelle* haya incidido en la atención retrospectiva que "Sombras..." despertó en Mallea.[43]

Incluso podría sospecharse que la arbitraria reseña de Borges a *Las ratas*, que el tono contencioso con que buscó identificar sus intereses estéticos con los de Bianco, haya estimulado a Mallea a incluir "Sombras..." en la colección a su cargo, como un modo de responder indirectamente a esa arbitrariedad. No obstante, más allá de las disputas veladas y los antagonismos oblicuos existentes entre los escritores de *Sur*, lo más significativo en este punto, en el que me interesa describir los relatos que consagran a Bianco como narrador del grupo, es que estos textos reúnen características capaces de convocar las distintas perspectivas de lectura que circulan en la revista.

Tanto "Sombras..." como *Las ratas* presentan una alternativa nueva a esa controvertida antinomia entre "trama o personaje", entre "aventura o psicología", que, desde la aparición del prólogo de Borges a *La invención de Morel*, reduce el debate literario de *Sur* a su expresión menos fecunda y también menos interesante. Mientras los cuentos de *La pequeña Gyaros* se centran, como vimos, en la caracterización interna de sus protagonistas y circunscriben la acción del relato a la intimidad de sus conciencias, estas narraciones manifiestan además un interés particular por los aspectos constructivos, fundamentalmente a partir de la incorporación de los modelos preconizados por Borges y por Bioy en ese momento: el del cuento fantástico, en "Sombras...", y el del policial, en *Las ratas*. La preocupación por las severidades de la trama no compromete, sin embargo, en el caso de Bianco, el peso de los personajes, de modo que su escritura conjuga la prioridad del argumento con la centralidad de los caracteres. No hay que olvidar que el "múltiple argumento" (Borges 1944k, 77) que conforma sus historias reserva siempre un lugar central, aunque nunca unívoco, a la explicación psicológica, a la posibilidad de que lo que está ocurriendo o ya ocurrió obedezca a las

perturbaciones y conflictos internos del protagonista. Así como en "Sombras…" es indiscernible pero probable que Jacinta Vélez sea una alucinación de Bernardo Stocker, en *Las ratas* resulta igualmente verosímil que una de las indemostrables motivaciones del crimen de Julio sea la involuntaria y repentina identificación de Delfín Heredia con él. En el mismo sentido entonces en el que Borges afirma que en *Las ratas* "el carácter de Heredia es lo primordial" (*Idem)*, podría decirse que en "Sombras…" la personalidad de Stocker también lo es. Más allá de las distintas variantes que presentan estos relatos, ambos comparten esas características principales de la obra de Henry James que Borges atribuyó a *Las ratas*: "los caracteres son complejos", "los hechos, […] son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres" y "la acción resulta, en cierto modo, simbólica" (*Idem*).

¿Cómo no pensar que muy probablemente haya sido este innegable espesor simbólico de los hechos y las acciones que despertó el interés de Mallea por "Sombras…"? ¿Cómo no considerar que él pudiera leer en los trabajosos diálogos de Stocker con Jacinta, en la habitual soledad de Stocker, en su ensimismamiento, en la voluntaria reclusión que se impone al final de la historia, una metáfora de la dolorosa incomunicación que padecen los habitantes de *La ciudad junto al río inmóvil*? ¿No es posible acaso que Mallea estableciera cierto parentesco espiritual entre el Stocker de "Sombras…" y su personaje Jacobo Uber? Encerrado en su propio universo, solitario, caviloso, reconcentrado, incapaz de entablar vínculos con el mundo exterior, Jacobo Uber alimenta la fantasía de una mujer imaginaria, que tiene los rasgos físicos de Carlota Morel, la profesora de idiomas que amó. Aun cuando es sólo una conjetura que Mallea haya podido atribuir a "Sombras…" una interpretación como ésta, acorde con sus propias obsesiones, me pregunto cuáles son las razones que la vuelven verosímil. ¿De qué naturaleza

es ese simbolismo de los relatos de Bianco, capaz de suscitar, en Borges, el vínculo con James y, en Mallea, la confusión con la densidad alegórica de sus propias narraciones?

Hay en la escritura de Bianco un interés manifiesto por dotar a sus historias de un plano proyectivo que conecte las acciones del argumento con ideas preexistentes, mediante una industriosa elaboración formal y estilística de los relatos. Con alguna salvedad, puede extenderse a su literatura la advertencia de Delfín Heredia, el narrador protagonista de *Las ratas*, a propósito de los diálogos imaginarios con Julio, su medio hermano:

> "El lector se formará una idea equivocada si cree que mis diálogos con Julio versaban siempre sobre hechos. No niego que a veces partíamos de un detalle material, pero enseguida lo escamoteábamos y ese detalle, simple pretexto, nos llevaba en pujante ascensión hacia regiones más nobles y abstractas. Al evadirnos de la realidad cotidiana, nos encontrábamos de pronto, en la verdadera realidad. Conseguíamos explicarla, superarla."

Si bien sería un error considerar que los acontecimientos ficcionales se limitan en estos relatos a "simple pretexto" de significados anteriores, resultaría igualmente reductivo desconocer las razones profundas que los impulsa y configura. La conclusión que cierra la cita –la misma que Bianco ya había presentado en su nota sobre *Espoirs*, de Leo Ferrero, y que luego repetirá en tantas otras ocasiones– es la clave fundamental de su poética narrativa. Ante todo conviene recordar que Bianco deposita en los actos de los personajes, más que en las opiniones o comentarios del narrador, la confianza en las proyecciones simbólicas de la literatura. Me refiero no sólo a lo que afirma en su primera colaboración en *Sur* sino también a su respuesta al cuestionario de "Moral y literatura". Contrario a la exigencia de que los textos manifiesten una "moralidad explícita" a través de la elección de los temas o de los enun-

ciados de sus narradores, Bianco apuesta, retomando una diferencia de Wittgenstein, a un tipo de realización estética en la que el novelista sólo *hable* cuando no pueda *mostrar*. Es decir, agrega en esa oportunidad, "cuando no puede encarnar en personajes reales o en un relato [...] la verdad que quiere comunicarnos" (en AA.VV. 1945, 70). Como Chéjov, entiende que el arte de narrar consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que robar caballos está mal. "Es absurdo –afirma– el afán explicativo de algunos novelistas que marchitan todos los sentimientos de sus héroes al pretender explicarlos [...]. *Never explain* me parece un saludable principio estético. Las cosas mejor se comprenden cuanto menos se explican" (*Idem*). Su intervención recupera, en este punto, además de un procedimiento específico, una de las cualidades principales que definen al novelista crítico: la capacidad para crear seres ficcionales que representen, con relativa autonomía, ideas concebidas con anterioridad a la construcción de los mismos. Como sus ensayos, "...sus obras narrativas –señala Balderston (2006a, 9)– pertenecen a la literatura de ideas, pero sutilmente exploran las tensiones y las contradicciones en las ideas (y las vidas) que van comentando y evitan las sentencias unívocas [...]".

Cuando escribe "Sombras..." y *Las ratas*, Bianco sabe, antes de empezar a contar, en qué consistirá su literatura. Toda su narrativa, sostiene C. E. Feiling (2005, 26), quien seguramente desconocía el ideal del novelista crítico que lo inspiraba, es una continuación de la crítica por otros medios. Una articulación precisa de elegancia estilística, complejidad compositiva y dimensión ética de los asuntos narrados cifra el atractivo general de sus obras. Las sutiles modulaciones del punto de vista, la exacta concurrencia de los episodios en el desarrollo argumental y su marcada tendencia al refinamiento expresivo confieren a las acciones una amplitud ascendente, calculada y

compleja, cuyos sentidos se atenúan en el mismo momento en que se los evoca. La escritura de Bianco, afirma Molloy (2006b, 21), practica la lítote. Es discreta y rehúye lo abiertamente confesional siendo a su vez profundamente autorreferencial. En la misma línea, agregaría, es una escritura que escapa a la doctrina pero a su vez es definitivamente idealista. Bianco, remata Molloy, "t[iene] plena conciencia del límite [...] ante el cual ha de detenerse, límite autoimpuesto que era, en cierto modo, su medida." Sabe, como ninguno de los humanistas de *Sur*, que la manifiesta difusión de las ideas, las abstracciones excesivas, no sólo resienten el ritmo y la fluidez de las historias sino que además empobrecen la capacidad reveladora que le reconocen a la literatura. El buen novelista, repite Bianco a menudo, sugiere más de lo que dice.

Consecuente con el idealismo filosófico que inspira las historias de *La pequeña Gyaros*, el tema de "Sombras..." y *Las ratas* es el carácter aparente, engañoso, de la realidad cotidiana y las relaciones humanas. Nada es lo que parece en los relatos de Bianco. O mejor, todo es lo que parece y no al mismo tiempo: cada afirmación convive con su contraria. Tal como le ocurre al personaje de Isabel en *Las ratas*, cada idea motiva la reivindicación simultánea de la idea opuesta, se la afirma y se la excluye a la vez, con una pericia compositiva y estilística que domina los diferentes planos y aspectos del relato. Todo transcurre bajo el signo de la duplicidad, del revés de la trama, cada suceso se cuenta para ser leído en su anverso. El doble sentido constituye el principio constructivo de estas ficciones. La indefinición y el desorden, "una atmósfera gris" que impide distinguir la línea de demarcación entre lo habitual y lo extraño, caracteriza el mundo de la familia Vélez en "Sombras...". La ambivalencia, la simulación, la doble vida, es la herencia principal que los hermanos Heredia reciben de la inconducta paterna y las complicidades de Isabel en *Las ratas*.

De allí que trascender esa realidad convencional y contradictoria, evadirse de las intrigas, la hipocresía, los disimulos y los recelos que la caracterizan, es, como afirma Delfín Heredia, acceder a esa "verdadera realidad" en la que se revelan las auténticas intenciones de los actos, aun cuando se sustraigan siempre a definiciones terminantes para remitir a alternativas enfrentadas. Distintas variantes de esta única idea fundamental –una "idea fija", diría Bianco con Válery, que puede resumirse en la afirmación del carácter ambiguo de lo real y la naturaleza humana– sostienen todas sus historias. La ambigüedad es, además de un efecto magistral de su estudiada destreza narrativa, el punto de partida, la idea previa, que organiza su universo imaginario.[44]

La principal diferencia que en este sentido se establece entre estos relatos y los anteriores reside en que, mientras en los cuentos de *La pequeña Gyaros*, la superación de las convenciones, de la realidad cotidiana, promueve un ideal estético de la vida, incluso cuando alertan sobre los riesgos de realizarlo, en "Sombras..." y *Las ratas*, tiende, según queda representado en las ficciones, al desciframiento o la revelación de las motivaciones ocultas que explicarían los actos de los personajes. "La poética de la ambigüedad, sostenida en el juego de la minuciosa regulación de la información que se lleva acabo en cada una de las interpretaciones opuestas que ofrecen los relatos, es indisociable de otra constante en la obra de Bianco, como es su preocupación por la verdad" (Prieto Taboada 1986, 960). Sin dudas porque está inscripto en la lógica propia de los géneros con que operan estas ficciones, aunque no sólo por eso, sino también porque el anhelo de verdad regula el universo ideológico de Bianco, sus protagonistas actúan impulsados por el afán de una búsqueda incesante o un develamiento inminente. La vida de Stocker, cuya erudición en materia de exégesis bíblica es en este aspecto un rasgo definitorio, transcurre

entre la ansiedad por conocer el pasado de Jacinta, por reconstruir su vida anterior –"¿Qué tipo de hombre era tu padre?" "¿Qué clase de mujer era tu madre?", "¿Quiénes eran esos otros hombres [con los que has estado]? ¿Cómo eran?", le pregunta exasperada e infructuosamente (1941, 40-41)– y la esperanza de volver a verla, de saber a dónde se fue y cuándo regresará –"¿Cree usted que vendrá, don Julio?" (*Ibíd*, 58). Los movimientos de Julio Sweitzer, su socio y amigo, personaje imbuido de un declarado "espíritu de investigador", están guiados por la necesidad de desentrañar el misterio de Jacinta. Junto a ese mundo ilusorio, urdido de deseos subterráneos y pasiones encontradas, "Sombras..." representa, duplicado en las figuras asociadas de Stocker y Sweitzer, el deseo de saber que moviliza la lectura: que pasó, cómo sucedió lo ocurrido, qué razones lo explican son las preguntas que protagonistas y lectores tratan de responder cuando ya han concluido los hechos. La interpretación de los acontecimientos se equipara por este camino a la de la serie de textos ambiguos que presentan las ficciones –la Biblia en "Sombras...", las "páginas inéditas" de Delfín Heredia en *Las ratas*, y también las memorias de Rufino Velázquez en *La pérdida del reino*– y esta equiparación reafirma el valor cognoscitivo que Bianco le atribuye a las obras de imaginación.

El caso de Delfín Heredia resulta en este sentido emblemático porque encarna puntualmente, en lo relativo a la lectura, la ambivalencia que estructura estos relatos. Al tiempo que se reconoce como el único capaz de develar lo sucedido en ese "drama de familia" que lo tiene como narrador protagonista ("Estaba –afirma, refiriéndose a sí mismo–, en posesión de muchas circunstancias más o menos pequeñas, y de algún hecho, no tan pequeño, quizá decisivo, cuya importancia escapaba a los demás." (Bianco 1988b, 50), Delfín enuncia su escepticismo sobre las posibilidades de aclarar la verdad de lo ocurrido.

"[...] acaso –sostiene– nunca lleguemos a mentir. Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, y presida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla" (*Ibíd.*, 83).

Comentada a menudo por la crítica, esta reflexión se interpretó como la renuncia del propio Bianco a las determinaciones de una verdad extratextual, en favor de lo que Guillermo Sheridan (1990, 77) denomina "la causa de la verdad literaria". Una renuncia que debía entenderse, según puntualiza Juan José Hernández (2006b, 89), como una suerte de "homenaje al poder creador de la mentira. No de la mentira en sentido moral, como engaño perjudicial al otro, sino como capacidad para no aceptar pasivamente una realidad exterior, capacidad para falsearla, y en ese proceso cambiar su significación". Salvo contadas excepciones entre las que se destacan los comentarios de Prieto Taboada (1986) y de Balderston (2006a), los críticos no repararon en las circunstancias complejas en las que la obra de Bianco formulaba esta supuesta abdicación. En primer lugar, ateniéndonos al marco específico de *Las ratas*, no sólo se eludió la contradicción implícita entre las dos afirmaciones de Delfín sino que además se soslayó que sus conclusiones sobre el carácter incierto e inasible de lo verdadero coexistían con enunciados contrarios, que el mismo Delfín le adjudica a Julio durante sus alucinaciones, y en los que la verdad, restituida a la analogía platónica, se presenta como fundamento de lo bello.

"Julio –cuenta Delfín– detestaba la mentira basándose en razones morales y estéticas. Debo añadir que vinculaba el arte a la moral y alguna vez, hablando de música, me explicó el motivo por el cual nos conmueve la belleza. La belleza (desarrolló largamente esta idea) es el signo exterior y visible de una interior e invisible verdad" (Bianco 1988b, 73).

Si se considera el hecho significativo de que el final de este fragmento reproduce textualmente la idea de Walter Pater que Bianco había destacado en su ensayo sobre Mallea, y cuya incidencia se aprecia sin dificultad en su intervención en "Moral y literatura", resulta difícil desconocer que *Las ratas*, lejos de afirmar simplemente la naturaleza textual de la verdad, pone en escena el doble criterio de legitimación que articula el programa narrativo de Bianco. La idea que tanto "Sombras..." como *Las ratas* reduplican vincula la tarea trascendente del arte al carácter verbal y específico del hecho literario. La artificiosa construcción de lo ambiguo que ambas exhiben presupone la afirmación de la ambigüedad como una verdad de lo real: son los mismos procedimientos técnicos y formales que componen esa ambigüedad los que muestran lo ambiguo como razón de ser de lo real y mantienen por esa vía la escritura ligada a fines heterónomos. Discutiendo con la opinión de Robbe-Grillet, quien niega a sus obras una dimensión metafísica y asegura que sólo le interesan los problemas literarios, Bianco (1967, 106) afirma que "... el tema de toda novela es una manera de asir el mundo, y como el hombre en tanto que ser, sólo se manifiesta por su modo de asir el mundo, los problemas de técnica novelesca, retoman, al fin de cuentas, los problemas fundamentales entre el Ser y el Mundo."

En segundo lugar, situándonos en un ámbito más amplio y en cierto modo más concluyente, pocos críticos registraron que la variación de sentido que el tan citado fragmento de *Las ratas* sufre en *La pérdida del reino*, explicita las conclusiones que anticiparon sus relatos. Luego de contar que Rufino Velázquez le dio sus papeles personales para que escribiera la novela de su vida, el narrador señala:

"Velázquez confiaba en mi perspicacia. Y confiaba en la literatura, en la literatura de imaginación. Mejor que ningún otro género, la literatura

de imaginación nos permitía explorar un carácter. A la vez, lejos de empobrecer la vida, preservaba, más aún, acrecentaba su riqueza. Gracias a la literatura de imaginación podíamos, si no conocer, sospechar esa verdad cuyo fulgor mismo nos deslumbra y que preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas" (Bianco 1972, 43).

Como anota Balderston (2006a, 9), la reescritura del fragmento modifica el sentido del enunciado, que pasa de ser una desesperanzada observación general sobre las remotas posibilidades de dar con la verdad a celebrar ese encuentro como una función "esencial y específica" (el acierto de los calificativos es de Balderston) de la llamada "literatura de imaginación". El desplazamiento de sentido no sólo puntualiza el concepto de literatura que "Sombras..." y *Las ratas* representan sino que además retoma las postulaciones sobre la finalidad de lo imaginario y la tarea del escritor, que Bianco expuso, de modo programático, en la serie de ensayos y conferencias que publicó desde comienzo de los años sesenta. En esta serie, integrada por "En torno a Roberto Arlt", de 1961, "La Argentina y su imagen literaria", del año siguiente, "Función social del escritor", de 1967, y "Ficción y realidad", de 1973, Bianco explicita con retraso el núcleo básico de ideas que sustenta su poética narrativa.[45] Ya sea que se trate de "[explorar] el alma humana, de averiguar qué es, qué puede un hombre" (Bianco 1961, 53) o de "descifrar e interpretar el enigma de la realidad" ("La Argentina y su imagen literaria", Bianco 1988c, 152), la literatura de imaginación aspiraría esencialmente a revelar un secreto, a hacer ver a los lectores lo que antes, por distracción o negación, les había pasado inadvertido.[46] "... pasa con la novela –afirma Bianco (1961, 105)– como si descubriera un secreto. A veces, [...] descubre un secreto a voces. Toda novela, toda gran novela, es una traición." El escritor, que mira siempre con "los ojos del alma", sobrepasa el mundo de las apariencias, "extrae la cosa en sí del océano hirviente de las cosas

y alcanza la verdad" ("La Argentina y su imagen literaria", Bianco 1988c, 153). Olvida la realidad superficial, la "tonta realidad", para aproximarnos a la esencia definitiva de la realidad profunda e imaginaria. Su tarea consiste en este sentido en acercar esos dos dominios, en comunicar un orden con otro, y encuentra en los recursos de la ficción los medios privilegiados para cumplir su objetivo.

En varias ocasiones Bianco establece una diferencia esquemática entre Proust y Mallarmé que, más allá de la simplificación que encierra, da una pauta precisa del lugar y la importancia que les concede a los procedimientos narrativos. Como ambos autores, Bianco sostiene que la literatura debe "sugerir", "evocar" lo real pero nunca describirlo directamente. Mientras la sugerencia y la evocación conservan algo del misterio intrínseco de lo real, la descripción lo arruina de un modo indefectible. El interés por preservar el encanto de lo misterioso no debe confundirse, sin embargo, para Bianco, con una voluntad de oscurecimiento. A diferencia de Mallarmé que, según afirma Valéry, "se detiene ante las cosas, comprueba su misterio irreductible, se resigna a encarnar ese misterio en su poesía, Proust, en cambio, –razona Bianco ("Proust y su madre", 1988c, 159)– apela a todos los recursos que tiene a su alcance para despejar el misterio". El mismo afán esclarecedor que observa en el autor de *A la recherche du Temps Perdu* alienta su escritura. Con Proust, Bianco podría haber afirmado: "[...] sólo me propongo aclarar. Aclarar cosas oscuras, es cierto, pero si no fuera así, no habría ningún mérito en ello" (citado en *Idem*). Antes que contribuir a preservar un secreto, los recursos de la ambigüedad operan en su narrativa como un medio atractivo y eficaz de circunscribir la pura incertidumbre de sentido a las alternativas del enigma.[47] Borges lo había notado cuando señalaba que la ambigüedad de *Las ratas* no se debía confundir con "la mera vaguedad de los simbolistas" (1944k,

77). Congruente con el prejuicio antimallarmeano que recorrió el debate literario de *Sur*, sobre todo a partir de los ataques que su admirado Benda encabeza en Francia contra el poeta, Bianco se resiste a desandar las relaciones que subordinan la literatura al conocimiento y, en su lugar, duplica las explicaciones. "...prefiero los cuentos que admiten dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que parecen enriquecer el mundo; hacen que la realidad, como quería Chesterton, sea más extraña que la ficción" (en Kamenszain 1988, 367). "Sombras...", y también *Las ratas*, aunque con la salvedad de que la explicación sobrenatural se reemplaza aquí por la psicológica, responden a esa petición de principio que Bianco enuncia como una preferencia.

Para Josefina Ludmer (1999, 168), *Las ratas* cierra, junto a *Los ídolos*, de Manuel Mujica Láinez, el ciclo literario que en el interior de la cultura alta argentina va de la autonomía a la autorreferencia. "Son textos, especifica, que se leen como un sistema cerrado que se vuelve sobre sí mismo no sólo porque en su interior 'se habla' de literatura, sino también porque los dos giran alrededor de los dobles, los desdoblamientos y las duplicidades...". Su conclusión, certera y totalizadora, compromete sin embargo un acierto parcial y relativo. No hay dudas de que la narrativa de Bianco en general es una de las más metaliterarias de la cultura argentina; como se señaló a menudo, la autorreferencialidad constituye uno de sus principales rasgos distintivos. Abundan en sus relatos las referencias sobre pintura, música y literatura que envían de modo directo a los debates de la época. En *Las ratas*, las charlas que el padre de Delfín mantiene con el profesor de piano sobre el lugar del artista en la sociedad retoman las controversias sobre la deshumanización del arte que suscitaron los ensayos de Ortega y Gasset y exponen las posiciones enfrentadas en ese momento, sin dirimir las discrepancias entre ambas. La autorreferencialidad

no se reduce, en el caso de Bianco, a la afirmación del carácter autónomo del hecho literario –carácter que, por otra parte, está siendo enérgicamente discutido en el interior de *Sur*, incluso por el propio Bianco. Aun cuando, como sostiene Ludmer, el personaje de Delfín invoca en varios sentidos esa figura del "artista criminal" propia de la cultura estética del fin de siglo XIX (la crítica señaló las deudas evidentes que la *nouvelle* mantiene con *El retrato de Dorian Gray*), su crimen no se presenta como un acto gratuito y desinteresado, impulsado por móviles puramente estéticos. Por el contrario, la narración ofrece alternativas que pueden explicar la decisión de Delfín: el joven mata por celos hacia su madre, y se está entonces frente a un drama policial, o mata por identificación con su medio hermano, esto es, en la creencia de que en realidad se está suicidando, y se trata de un conflicto psicológico. Culpable o inocente, su situación es una encrucijada, en este caso, moral, que la *nouvelle* misma se niega a resolver en tanto es la ambivalencia de las acciones humanas, y no su gratuidad ni sin sentido, lo que le interesa representar. Como sucede en "Sombras...", donde lo que se muestra junto con la ambigüedad de Jacinta Vélez es la ambivalencia de los hechos, el interés de la narración no radica en apartarse de la realidad, en crear, como quería Ortega, un mundo hermético e insular, al margen de la existencia real, sino en complejizarla, en "volverla más extraña que la ficción", haciendo sensibles sus elementos inadvertidos. "Cuando [el novelista] pinta la realidad –sostiene Bianco, repitiendo muchos años después lo que había expuesto en su comentario a *Espoirs*– le da amplitud, trascendencia" (en Avellaneda 1988, 410). Aliada al reconocimiento de la naturaleza verbal del arte literario, la autorreferencia es, en su caso, el último avatar del espíritu.

Notas

[1] Me refiero a la conocida reseña que publica en *Sur* 111 (enero de 1944). Recogida en Borges (1999, 271-274).

[2] "La novela de Leo Ferrero" (Sur 10, julio 1935, 76-83) y "Las últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales" (*Sur* 21, junio 1936, 39-71) respectivamente.

[3] Cabe recordar que Mallea reemplaza a Méndez Calzada a comienzo de 1931 y permanece al frente del suplemento durante casi un cuarto de siglo.

[4] Los primeros ensayos que Bianco publica en *La Nación* son: "El novelista y la ciudad. Jules Romains" (Bianco 1934b); "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero" (Bianco 1934c); "Un saludo de Jules Romains" (1936a) y "Un idealista absoluto" (1937a).

[5] Según recuerda en la entrevista que le hizo Danubio Torres Fierro, Bianco conoce a Mallea en 1929 a través de un amigo de juventud, aficionado a las letras, del que no da el nombre y sobre el que lo único que dice es que ingresa a la orden de los dominicos. "Conocí a Mallea por ese muchacho que tomó las órdenes. Mallea se interesaba en las nuevas corrientes literarias, en problemas estéticos, filosóficos. Era joven, buscaba la colaboración de los jóvenes. Yo publicaba artículos sobre los libros que leía por entonces. Meras crónicas [...]" (en Torres Fierro 1988, 401). A Victoria Ocampo, la sigue desde mucho tiempo antes de que Mallea se le presentase personalmente en 1935. "Yo era joven, vanidoso, yo era snob, yo era sensible al prestigio de Victoria Ocampo. Había leído sus ensayos, asistido a sus conferencias, y en una ocasión quedé muy emocionado oyéndola recitar poemas de Baudelaire y de Mallarmé" (Bianco 1999, 332).

[6] En el ensayo que Bianco dedica a Victoria Ocampo, en 1981, con motivo de su muerte, el recuerdo de las sesiones del Congreso de los Pen Clubs, especialmente el del altercado entre ella y Marinetti, ocupa un lugar significativo en la figuración que construye de la homenajeada. En este ensayo, Bianco cuenta que debe a un ofrecimiento de Ocampo el haber podido asistir al multitudinario evento. "Con la primavera de 1936 llegaron los días del Congreso Internacional de los PEN Clubs. Yo no era socio; de acuerdo con el reglamento, no podía serlo hasta el año próximo. Victoria me ofreció hacerme entrar con ella. Me llamaba la atención que nunca hiciera valer su condición de Vicepresidenta para que la hicieran pasar antes que a los demás. En la cola se destacaba esta mujer tan

arrogante, con un ramito de flores en el hombro, que esperaba su turno pacientemente. Por entonces hubo varias reuniones en casa de Victoria, con Jules Romains, Benjamín Cremieux, los Maritain, Ludwig, Michaux, Reyes, Stefan Zweig. [...]" ("Victoria", Bianco 1988c, 233).

[7] La admiración de Bianco hacia Benda se extiende al menos hasta finales de la década del cincuenta. En 1947, cuando viaja a Francia, becado por el gobierno francés para realizar estudios literarios, envía al diario *La Prensa* su crónica "Visita a Julien Benda", en la que relata con fervor y un encanto particular, su primer encuentro con el escritor. Casi diez años más tarde, en 1956, escribe "De nuevo Julien Benda", ensayo en el que insiste en algunas de las cuestiones que habían aparecido en sus dos artículos anteriores, y "El escritor y las palabras", texto en el que recoge las enseñanzas de Benda sobre el estilo literario. Probablemente ambos ensayos hayan integrado el texto de las conferencias sobre el autor que Bianco dictó ese año y el siguiente, en la Sociedad Hebraica y en la Biblioteca Nacional. Los dos se incluyeron en tres de las antologías y recopilaciones que se realizaron de su obra (1977, 1984b y 1988c). Por último, existe también un largo artículo, escrito probablemente en 1957, que Bianco dejó inédito. Juan Gustavo Cobo Borda lo incluyó en el dossier de *Cuadernos Hispanoamericanos* 565-566, en 1997 y Modesto Milanés lo recogió en la antología que preparó para Casa de las Américas, en el año 2006. En este ensayo, Bianco vuelve una vez más sobre *La traición de los intelectuales* y repite los núcleos principales de su artículo inicial.

[8] Esta nota había aparecido el 7 de febrero de 1937 y Bianco la cita y la comenta en su texto.

[9] En una de las cartas que le envió luego de publicado "Un idealista absoluto", Benda destaca que Bianco haya sabido apreciar la coherencia y la unidad que mantienen estos textos. "Nunca le agradeceré bastante –escribe– que haya usted percibido mi trilogía y la unidad que presentan mis tres obras, desde la *Traición* hasta el *Discurso coherente*. El sitio preeminente que le concede a esta última, a la cual asigno una importancia capital en mi testimonio, me causa placer" (citado en "De nuevo Julien Benda", Bianco 1988c, 224).

[10] Pienso aquí en esa figura del "hombre de letras" que el propio Bianco describe a propósito de Voltaire. "Voltaire defendió la libertad porque durante toda su vida habría de sentirse escritor, esencialmente escritor. Cuando su padre le propone seguir una carrera, contesta: 'no quiero más carrera que la de hombre de letras'. Impulsado por la necesidad de pensar y escribir libremente combate las injusticias de su tiempo, y se adelanta a su tiempo al preconizar los ideales de todos los tiempos, esos

ideales que todavía ambicionamos en el día de hoy" ("Voltaire y la libertad del espíritu", Bianco 1988c, 170).

[11] Ocampo cuenta en detalle cómo lo conoció en el ensayo que escribe para *Sur*, al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Ferrero. "En los primeros meses de 1930 me encontré con Leo Ferrero en París, en casa de madame B. Tenía él entonces no sé qué proyecto de publicación (una serie de 'plaquettes' de distintos autores) y esperaba al respecto la contestación de Ortega, a quien había pedido colaboración. Leo no conocía personalmente a Ortega, y un amigo común le había hablado de mi larga amistad con él. Me pidió que interviniese. Anoté su dirección en mi agenda y él anotó la mía. Vivíamos en barrios muy alejados. El en la rue Lhomond, en pleno Quartier Latin; yo en el Boulevard Flandrin.

Pocos días después vino a verme. Llevaba un grueso sobretodo de piel rubia con que después lo vi a menudo. Este abrigo lo había visto yo colgado o acostado encima de otros en casa de Madame B. y me había preguntado a quién podría pertenecer. La visita de Leo me trajo la respuesta: la "peau de bique" era suya. Cuando no la llevaba puesta, yo le decía –después que nuestra amistad nos permitió las bromas– que me costaba imaginármelo sin la piel y que sólo al verla colgada en la antesala estaba segura de la presencia de Leo en la casa. Nos reíamos de esto... y cuando me enteré del horrible accidente que me privaba de una amistad preciosa e inolvidable, lo primero que vi fue, quién sabe por qué, esa pobre "peau de bique" abandonada. [...] Cuando lo vi a Leo por primera vez estaba lleno de optimismo, encantado de la acogida que París le daba. El lado doloroso de su vida tocaba a Italia" (Ocampo 1935c, 71).

[12] El artículo se publicó precedido por una afligida nota de Victoria Ocampo en la que informaba a los lectores de *Sur* el fallecimiento del escritor. "Me llega hoy, 18 de septiembre, la noticia de que Leo Ferrero ha muerto en un accidente de automóvil en Santa Fé, Nueva México. El accidente tuvo lugar el 26 de agosto. Leo Ferrero tenía apenas treinta años. Desde algunos meses atrás viaja por la América del Norte, en virtud de haber recibido una beca de la fundación Rockefeller. Colaborador y miembro de la redacción de 'SUR', nuestra revista pierde con él a uno de sus más seguros amigos" (Ocampo 1933, 155).

[13] En términos muy similares a los que empleará, más de una década después, en su intervención en el debate "Moral y literatura", afirma: "El escritor ha de salvar esa distancia insalvable que va del pensamiento a las palabras, pero no desnaturalizando su obscuro sentido original y dejándose conducir por las indicaciones llamativas de la superficie, sino aproximando las palabras al pensamiento. Tratando de expresar, mediante ellas, su esencia que se rebela ante una posible formulación. Y es

el humilde acatamiento de que hacen gala las palabras quien las emancipa. Pretendieron trivializarse, convertirse en mentales intermediarias del significado que tratan de aprisionar, y surgen más ágiles, ligeras e independientes que nunca. Perdieron lastre, se despojaron de su oropel superfluo, y helas, aquí, libres porque han sacrificado su libertad. Ahora cabe dejarse guiar por ellas. No se estampa una palabra en el papel sin excluir tácitamente el resto del diccionario. Pero ya en la buena senda, esta difícil elección la realizan por sí solas. Casi no interviene la voluntad personal. Los períodos se suceden, rítmicos, espontáneos. Se amenguó la distancia entre el significado y la expresión, entre el pensamiento y el estilo" (Bianco 1934c, 37).

[14] "Leonardo y los filósofos, 1929. Carta a Leo Ferrero", recogido en Vàlery (1997, 104-141).

[15] Ambos parágrafo fueron recogidos, sin sus nombres originales, bajo el título general de "Leo Ferrero", en Bianco (1997, 33-40).

[16] En un sentido que me interesa revisar, el término "opinión", aplicado a los juicios estéticos de Bianco, posee el alcance que el propio autor se encargó de otorgarle. Dos de sus ensayos programáticos más importantes: "La Argentina y su imagen literaria", escrito en 1962, y "Función social del escritor", una reelaboración del anterior, publicada en 1967, se inician con una digresión general en la que Bianco apela a la distinción platónica entre "ideas" y "opiniones", con el propósito de atribuir a sus propias afirmaciones el valor relativo que poseen las segundas. "Quizá ustedes recuerden la distinción que hacían los griegos entre ideas y opiniones. Platón vinculaba el ser, lo que existe, al conocimiento, y el no ser, lo que no existe, a la ignorancia. Pero había una suerte de cosas que fluctuaban entre el ser y el no ser, y que no eran del ánimo del conocimiento sino de la opinión. La opinión tiene menos claridad que el conocimiento y menos oscuridad que la ignorancia. A los que son incapaces, por ejemplo, de alcanzar lo bello en sí, o lo justo en sí, pero que se complacen en las cosas bellas y justas, los llama amantes de la opinión, y no del conocimiento, filodoxos y no filósofos [...]. Pues bien, sobre determinados problemas que se plantean en la Argentina a ese grupo de escritores más o menos numeroso que practica la novela o el cuento, prepárense ustedes a escuchar, no ideas, o juicios basados en el conocimiento, sino juicios basados, de algún modo, en la apariencia de las cosas, meras opiniones, en el sentido más estricto, más platónico de la palabra" ("La Argentina y su imagen literaria", Bianco 1988c, 152).

Además de un testimonio del platonismo que inspira muchas facetas del pensamiento de Bianco, el fragmento es también una declaración de falsa modestia, dispuesta a captar la benevolencia del público. Sin em-

bargo, basta recordar que Bianco formula esta salvedad sobre sus juicios cuando sus convicciones estéticas ya han ejercido una influencia importante sobre el gusto literario argentino, desde el lugar que había ocupado en *Sur*, para advertir hasta qué punto su comentario encierra una manifestación de esa "modestia deliberada, forma evidente del orgullo", que él había advertido en Benda ("De nuevo Julien Benda", Bianco 1988c, 225). Podríamos recurrir también a las declaraciones de sus mejores amigos, para recuperar la fuerza de convicción y el grado de certidumbre, cualidades poco frecuentes entre los meros "amantes de la opinión", con que Bianco solía afirmar y hasta imponer sus propios juicios. "¿Modestia de Pepe Bianco? –pregunta con ironía Enrique Pezzoni (1992, 4)–. No la tiene ni tiene por qué tenerla. Al contrario: es terminante, y aún arrogante, si me perdonás la aliteración. Tiene arrogancia para decir lo que piensa, para exhibir hasta qué punto es inexorable en sus preferencias y en sus discrepancias. No hace la menor concesión a las corrientes que imperan. Ahora escribo esto con admiración y hasta ternura, pero sé que me darán ganas de asesinarlo en la próxima discusión que tengamos, aunque después acabaré como casi siempre dándole la razón. Yo no diría para nada que Pepe es modesto. Eso sí, a partir de su incorruptibilidad para dejar en claro sus gustos y sus desdenes en materia de literatura, muchas veces su 'modestia' es toda una estrategia para pescar al interlocutor con la guardia baja". Este Bianco, seguro y convencido de sus juicios, que había aparecido en las colaboraciones de *Nosotros* y *La Nación*, es el que se vuelve, al poco tiempo de haber llegado allí, un miembro clave del proyecto *Sur*.

[17] Cabe recordar que la idea de "teoría" como contemplación constituye un tema central en Platón. De ella se nutre Benda para describir el tipo de vida desinteresada, ajena a los fines prácticos, que define al *clerc*.

[18] Como señala Caillois en su artículo "Definición de lo novelesco" (1946b, 266), la idea de la autonomía del personaje había aparecido antes que en los ensayos de Ortega y de Mauriac, en las literaturas de Miguel de Unamuno, con su novela *Niebla*, de 1914, y de Luigi Pirandello, con su obra *Seis personajes en busca de un autor*, en 1921.

[19] Sobre este punto en particular, es preciso recordar el análisis y la caracterización que Ortega propone de los personajes de Dostoievski. Presenté una síntesis en el parágrafo "El personaje y su aventura", del segundo capítulo de este libro.

[20] Aludo aquí al ensayo de Ferrero "La novela y la conciencia moral", publicado en *Sur* 40, enero de 1938, 35-43.

[21] Es importante recordar que la publicación de *Historia de una pasión argentina*, en 1937, obtuvo tres reseñas elogiosas consecutivas en

Sur. La primera y la más importante fue de Bernardo Canal Feijóo (1937b). Las siguientes pertenecieron a Ana María Berry (1937) y a Émile Gouiran (1938).

[22] Si se atiende, como señala Alejandro Cattaruzza (2001, 448), a los nombres más importantes del nacionalismo revisionista, se registra que Ernesto Palacio colabora en *Sur* hasta fines de 1937 y Julio Irazusta hasta fines del año siguiente. Ambos habían participado, junto a Ramón Doll, convertido al nacionalismo en ese momento, del "Primer debate de *Sur*: Louis Ollivier: misión o demisión del hombre" (*Sur* 20, mayo 1936). La elogiosa reseña de Doll al *Ensayo sobre Rosas*, de Irazusta, se publicó en *Sur* 22 (julio de 1936).

[23] Escribe Irazusta (1975, 184): "Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, María de Maeztu, Carmen Gándara, Carlos Alberto Erro, Faustino Jorge e innúmeros otros que no tengo presentes, alternaban con nosotros en un ambiente de convivencia civilizada que habrá sido, acaso, igualado, pero no superado en otro salón literario. Si este experimento cesó, fue en parte debido a la guerra europea que confundió los espíritus y los dividió en banderías internacionales. Pero a mi ver debióse también a que el nacionalismo degeneró en una internacional ideológica, y ya enteramente maniobrado por el régimen, colaboró con los sucesivos gobiernos y no cuajó en la práctica."

[24] A mediados de los años treinta, la evolución de las distintas vertientes de pensamiento nacionalista era compleja y reconocía varios orígenes distintos. "En el nacionalismo, puntualiza Cattaruzza (2001, 441), se reconocían desde el antisemitismo vulgar de la publicación *La Maroma* hasta las empresas culturales que se dirigían a intelectuales, como *Sol y Luna* y la católica *Criterio*, desde el conservadurismo radicalizado, pero republicano, hasta el fascismo."

[25] "La indigencia de nuestras letras –agrega– impulsa al escritor argentino a nutrirse de ideas europeas. Recurre a la cultura foránea para organizar la realidad argentina que lo circunda, para ordenar y jerarquizar el Presente, en donde ha de apoyarse toda futura creación" (1936b, 39).

En las notas de *Nosotros*, había advertido a menudo sobre las deficiencias y limitaciones de los autores nacionales, así como también había llamado la atención sobre la superioridad de la cultura europea. Cito algunos momentos significativos. En el inicio del comentario a la novela *El constructor de silencio* de Sara de Etcheverts, ganadora del primer premio del concurso municipal, se lee: "La audacia del pensamiento, la novedad en la forma, no constituyen –salvo raras excepciones– el principal distintivo de los libros nacionales. Durante el curso de su lectura,

muchas veces anhelamos, a falta de idea original, un comentario atinado y perspicaz, una observación penetrante que logre interrumpir el tedio que poco a poco nos domina. Tocamos al fin y nuestro espíritu continúa, inmune, aguardando en vano ese ansiado estimulante que nunca llega. Es una sensación de tiempo perdido, de fiasco. Nuestro ánimo, salvando los términos del símil resulta semejante al de un explorador, ávido de riesgos, después de una larga trayectoria por tierras anodinas y monótonas, carentes de todo peligro, vacías de todo interés" (1930a, 275). O el encabezado de la reseña a *La Fontaine Divine* de Fortuné Andrieu, un novelista francés, Bianco afirma simplemente lo siguiente: "Entre tanto libro malo, cuya culpa tenemos que atribuir casi exclusivamente a escritores nacionales [...]" (1928e, 300). Por último, en relación con la valoración que hace de la cultura europea, es oportuno mencionar el reclamo que le hace a Héctor Díaz Leguizamón, autor de un libro de ensayos titulado *El signo de Euforion*. "[No] comprendemos el motivo de un elogio abrumador que hace del teatro de Laferrere, sin que esto signifique que no reconozcamos las excelentes dotes que poseía dicho comediógrafo. En un libro como éste, donde se estudian valores plenos, universales, tales como Ibsen o Strindberg, nos parece que Laferrere debe sentirse algo incómodo. Además, encontramos excesiva la exclamación que *Las de Barranco* o *Locos de verano* arranca al señor Díaz Leguizamón: ¡Esto sí es arte verdadero!; exclamación que, entre paréntesis, nos hubiera parecido más justa de ser motivada por la *Phedra* de Racine, que el autor debió escuchar desde una butaca de la Comédie Française, interpretada nada menos que por Pierat!... Ciertas cosas resultan en verdad incomprensibles" (1928 f, 263).

[26] Las discrepancias de Bianco con el nacionalismo pueden rastrease con facilidad en sus colaboraciones periodísticas, desde el implacable artículo que escribe sobre Gálvez en *Nosotros*, a mediados de 1928, hasta la reseña negativa sobre el libro *Nueve cuentos*, de Ignacio B. Anzoátegui que publica en *El Hogar*, a fines de 1937.

[27] Ver Rozitchner (1981), Ismael Viñas (2004) y Gigli (2004). Sobre este punto en particular, consultar "Mallea, el mito del argentino literario", en Avaro, Nora y Capdevila, Analía (2004, 109-120).

[28] Las respuestas que le dio a Cristina Forero (1988, 394) [María Moreno] en una de las mejores entrevistas que le hicieron –una de las pocas que consiguió apartarlo por momentos de la cuidada imagen de sí que el escritor brinda en todos sus otros reportajes– es sumamente elocuente en este sentido.

"–¿Cuál fue su primer libro?

–Bueno... eran cuentos...

–¿Reniega de él?

–No, no sé, nunca lo he vuelto a releer …

–¿Cómo se llamaba?

–Mire, mejor olvidémoslo."

[29] El mismo prefacio apareció también como "Página Preliminar" al libro de Bianco *Ficción y reflexión* pocos años después.

[30] Para una descripción e interpretación de los términos en que se desarrolla esta polémica, consultar Gilman (1989).

[31] También a propósito de un libro de González Lanuza, Borges había escrito, tres años antes de la reseña de Bianco, lo siguiente: "He visto que nuestra poesía, cuyo velo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia" (Borges 1993, 106-107). En una dirección similar, Bianco afirma: "En estos jóvenes novísimos, contrariamente a lo que se cree, hay mucha más sujeción y disciplina que anarquismo y espontaneidad" (1928b, 296).

[32] Sobre la influencia que las tesis centrales del idealismo alemán, especialmente las de Kant, Schopenhauer y Hartmann, ejercieron sobre los escritores decadentistas, consultar Pierrot (1977, 60-100).

[33] Todas las citas de los relatos pertenecen a la edición de 1994. En adelante sólo consigno el título del cuento y el número de página entre paréntesis.

[34] "Ante nuestros ojos –concluye el narrador de "El límite"– se extiende un velo pintado de colores agradables e inofensivos con el cual nos hemos familiarizado. No intentemos descorrerlo. En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. No pretendamos salir de ese estrecho recinto. Respetemos el límite, si no queremos lanzarnos extraviados, por senderos que no tienen fin." (54).

[35] "Todo su pasado, cauteloso, envolvente, parecía recuperarla impulsándola a la cita –comenta el narrador–. Se había creído a salvo. Se había dicho: 'Por fin puedo gozar de la vida sin tomar parte, como una simple espectadora'. De pronto, buscando en su espíritu, hallaba rastros latentes, llenos de virulencia, de antiguas fiebres que creyó desaparecidas […]". ("Tibulo", 25) En el mismo sentido, el narrador de Rosalba anuncia: "Y de pronto […] aparecía todo su pasado –genio del mal dispuesto a devorarla– saliendo de la botella cuyo lacre se obstinó en romper como el pescador imprudente de las *Mil y una noches*. Rosalba experimentaba ahora la angustia del réprobo, que lleva, tras de sí, su hermoso pecado sin confesarlo. Una época reciente y ya remota la engrandecía, confián-

dole sus secretos. Era la depositaria de muchos años, de otra manera irremisiblemente condenados al olvido [...]" ("Rosalba", 84).

[36] A muy pocos años de aparecido el ensayo de Ortega, en una de las notas que publica en la revista de Giusti en los primeros meses de 1928, Bianco invoca las enseñanzas de las "Ideas sobre la novela". "Un ensayista español nos hace notar, en una de sus obras, que en las grandes novelas la psicología de los personajes surge de la acción misma. El novelista debe omitir, en lo posible, la tarea de definirlos. No piensa así [Fortuné Andrieu] el autor del libro que nos ocupa. Con todo impudor, nos relata hasta los secretos más recónditos de sus protagonistas y los descubre ante nosotros de un solo golpe, moral y físicamente" (Bianco 1928e). Algunos años después de este comentario, en el primer artículo sobre Romains que publica en *La Nación*, Bianco vuelve a insistir sobre este punto en particular: "La novela moderna no define. En vez de ceñirse a un formulario de preguntas y respuestas combinadas, nos pone en contacto con los seres, nos hace penetrar en el funcional misterio de sus naturalezas. Cual en la vida misma, vemos actuar a los hombres" (1934b, 42).

[37] La situación recrea una escena repetida en la literatura de las últimas décadas del siglo XX. Como advirtió Sylvia Molloy (1998, 530), la escenificación del acto de narrar –como marco de relato y a la vez su anécdota misma– es fundamental en la literatura latinoamericana finisecular. Signada casi exclusivamente por lo masculino, es escena de homosociabilidad por excelencia: en la amena *causerie* del club, la charla de café, el encuentro en el atelier del pintor, la sobremesa [...] colaboran exclusivamente hombres, arman relatos acerca de *aquello* marginado, fascinante y amenazador que es lo femenino.

[38] Debo esta idea a las observaciones inteligentes y generosas que María Teresa Gramuglio hizo de la primera versión de este capítulo. Para una caracterización de lo femenino en el esteticismo y decadentismo, ver Praz (1969), Hinterhauser (1980) y Bornay (2004).

[39] Cito completa la descripción de Rosalba porque la comparación que el narrador propone entre el rostro de la protagonista y los de las estatuas se articula, justamente, a partir de dos concepciones opuestas de la belleza. Como todo este relato la descripción recrea una atmósfera refinada y melancólica, plagada de percepciones e imágenes sensoriales, muy próxima a las de Huysmans en *A rebours*, y para entonces ya bastante cursis. "Arturo salió de la galería. Allí lo esperaba Rosalba. Una sola luz, junto al techo, iluminaba a través del globo de alabastro las numerosas columnas de estuco. Por encima de sus cabezas, en tiestos de barro ornamentado, la fragaria índica y las dríadas dejaban pender sus tallos

verdinegros, cruzando con líneas de sombras la cara de Rosalba. Entre puerta y puerta, desde hondos nichos, estatuas de ninfas campestres ostentaban en su cálato adormideras y narcisos. La media luz estriaba de negro los pliegues de las túnicas talares, fundía los rasgos tensos e inocentes, la sonrisa inmaterial de las estatuas, dotando a sus cuencas vacías de una pureza casi sobrehumana. Los ojos de Rosalba, bajo los párpados pestañudos, proyectaban en cambio, un resplandor acuoso e intermitente en la penumbra, como las pupilas de las alimañas sorprendidas en los matorrales. Frente a esas mujeres que estaban más allá del tiempo, cual verdades eternas, Rosalba producía una sensación de vida terrena y deleznable, expuesta a mil contingencias, que los gusanos indefectiblemente habrían de corroer. [...]" ("Rosalba", 81).

[40] En adelante todas las citas del relato corresponden a esta edición, por tanto sólo consigno el número de página entre paréntesis.

[41] En adelante todas las citas del relato corresponden a esta edición, por lo tanto sólo consigno el número de página entre paréntesis.

[42] Bianco manifiesta esta ambición en el final de la entrevista que le hizo Cristina Forero [María Moreno] (1988, 398):

"–Una última pregunta. ¿Qué arruina a un escritor?

–¿Arruinarlo? No sé. ¿Usted qué piensa?

–¿... la vanidad?

–La vanidad es un defecto de carácter. Lo que creo que sí es importante para un escritor es haber estado de algún modo de acuerdo con su tiempo. Haber escrito una obra oportuna. Ser, como dicen los ingleses, *well timed*.

–¿Y usted?

–¿Yo? No hablemos más de mí. Uno escribe y luego se olvida."

[43] Además del comentario de Borges, *Las ratas*, fue reseñada, también al mes siguiente de su publicación, por Carlos Mastronardi, en la revista *Sendas*, Buenos Aires, (recogida en Mastronardi, 2010) y por Enrique Amorín en el diario *La razón*, Montevideo, 26/01/1944. Cintio Vitier la comentó en *Orígenes*, año 1, nro. 3, La Habana, octubre de 1944.

[44] Sobre los recursos de la ambigüedad, es imprescindible consultar Yúdice (1976 y 1980), Stern (1979), Prieto Taboada (1980) y Bastos (1980).

[45] "En torno a Roberto Arlt" y "Función social del escritor" se publicaron en la revista de *Casa de las Américas*. Le debo a la enorme amabilidad de Modesto Milanés haber accedido a estos textos. "La Argentina y su imagen literaria" se incluyó en Bianco (1988c). "Ficción y realidad" corresponde al texto de una conferencia dictada en la Universidad de Harvard y fue recogido en el dossier "Páginas dispersas de José Bianco

(1908-1986)" que Juan Gustavo Cobo Borda preparó para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1993.

[46] En relación con esta cuestión, interesa recordar el sentido restringido que Bianco le otorga a menudo al aforismo de Wilde que afirma que "La vida imita al arte". "[...] yo creo –sostiene Bianco– que se refiere a que el artista pone en su obra cosas que el espectador o el lector antes no veía, y que ahora reconoce. Como si después de que el artista las hiciera ver, el lector o el espectador comenzara a descubrirlas en la vida" (en Ulla 1988, 358). Se trata de una interpretación muy similar a la que Victoria Ocampo le da a esta afirmación en su apertura a "Moral y literatura": "El hombre no dotado de genio artístico, pero sensible al arte, descifra a veces los rostros de la naturaleza a través de la interpretación que el artista le ofrece. Ve en la naturaleza, a la larga, gracias a la traducción del artista, lo que no había sido capaz de ver por sí solo. Así, un cuadro puede revelar el encanto oculto de un paisaje" (en AA. VV. 1945, 65).

[47] Para la diferencia entre "secreto" y "enigma", consultar Blanchot (1969e) y Deleuze y Guattari (1988 a y b). Ambos plantean esta distinción a propósito de la literatura de Henry James. Mientras el secreto es un pura forma, "que escapa a toda revelación" (Blanchot) porque "permanece inaccesible" (Deleuze y Guattari), el enigma confiere a la narración el aspecto de un documento en clave y tiende siempre a su resolución.

VI. Silvina Ocampo: una inocencia soberana

La reprimenda inaugural

Viaje olvidado, el primer libro de Silvina Ocampo, se publica a mediados de 1937 en la editorial Sur. Algunos de los cuentos que integran el volumen habían aparecido a fines del año anterior en el diario *La Nación*, en la revista *Destiempo* y en *Sur*. A diferencia de lo sucedido con el de Bianco, el debut de Silvina se comentó en varias de las publicaciones más importantes de ese momento. Luego de la reseña que Victoria Ocampo escribió en su revista, Bianco mismo se ocupó extensamente del libro en la página "Libros y autores de idioma español" que editaba para *El Hogar* y Oscar Bietti publicó una nota en la sección "Letras argentinas" de *Nosotros*. A estos comentarios hay que sumarle además el pequeño ensayo "La literatura del Dudar del Arte" que Macedonio Fernández dedicó a la autora en el último número de *Destiempo* (diciembre de 1937). Aludiendo muy probablemente a *Viaje olvidado*, Macedonio distinguió las "obras del Arte dudado", "única garantía de la esperanza de lo artístico", de aquellas otras producidas "al Son de una hueca certeza del Arte", propia de "espíritus sin incomodidades" (1937, 2). A pesar de los elogios (y los reparos que algunas de ellas que les dirigieron), ninguna de estas lecturas demostró la lucidez y la sensibilidad de la reseña de Victoria. Como anotó Enrique Pezzoni (1986c, 195), la exasperación que le provocó comprobar que los recuerdos de infancia de Silvina no coincidían con los suyos le permitió "ser certera, a pesar de

sí". Se insistió con frecuencia en el recelo que le causó este debut y en "el gesto elocuente de primogénita ofendida" (Sánchez 1991, 13) que la impulsó a reseñar con severidad el primer libro de su hermana. Se señaló también que sus objeciones se pueden leer, en sentido contrario, como un registro de los hallazgos de Silvina.[1] Se estableció incluso que "esta primera crítica [...] inauguraba una tradición de lectura que tendría vida larga: la de desconcertarse ante estos textos distintos y por ello mismo (aunque esto Victoria Ocampo no lo sabía) fecundos." (Molloy 2006c, 1). Pero sin embargo no se especificaron aún cuáles fueron los aciertos iniciales que, más allá de las intenciones, guiaron su comentario.

El principio de la reseña es conocido por su arrogancia: Victoria usurpa un papel destacado en un escenario que en rigor no le reservaba ninguno y extiende las potestades de su madrinazgo a la carrera literaria de su hermana. El contacto con la tinta que mancha sus manos durante la ceremonia bautismal de Silvina inicia a la pequeña en un camino que encuentra su primera realización años después, en la decisión de hacer a un lado el proyecto de ilustrar el libro de recuerdos de infancia de Victoria para dedicarse a "contar los suyos propios, a su manera" (Ocampo 1937c, 119).[2]

"Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones habrían podido ser los míos –escribe–; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*, 'como las hojas todas iguales y sin embargo distintas en las láminas del libro de Ciencias Naturales'" (*Idem*).

La diferencia que percibe entre sus recuerdos y los de Silvina deriva ante todo de los cambios que el estilo y la composición de los cuentos de *Viaje olvidado* le imprimen al tiempo compartido. "Relatados bajo la forma de cuentos y mezclados con abundantes invenciones", estos recuerdos alteran con una

independencia inquietante "ese pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas" (*Idem*). La circunstancia la incomoda de modo previsible. Su perturbación es evidente y lo que en realidad hubiese resultado llamativo es que quien conserva una confianza inalterable en una concepción decimonónica de la memoria y del género autobiográfico no se sintiese contrariada ante las libertades de su hermana.

Algo menos esperado es sin embargo el desvío en que incurre su comentario cuando avanza en la descripción del clima que transmiten estos cuentos. Suspendiendo por un momento el tono admonitorio, Victoria se distrae del interés por defender el pasado familiar de los maltratos de la circulación literaria para demorarse en las impresiones que los relatos le provocan.

> "[...] estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia que es del sueño y el de la poesía. Cada página aludía a casas, a seres conocidos, en medio de cosas y de seres desconocidos, *como en nuestros sueños*. *Como en nuestros sueños*, rostros sin nombres aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo" (*Idem*. El subrayado es mío).

Con una claridad involuntaria, alentada por el propio desconcierto, Victoria señala una semejanza decisiva entre los relatos de Silvina y los sueños. Se trata, en primera instancia, de una suerte de semejanza formal (o funcional, podría decirse) que le permite leer los movimientos y las transformaciones de los recuerdos y las imágenes familiares en *Viaje olvidado* a partir una equivalencia general con la elaboración onírica. El ingreso de los recuerdos a estos cuentos, la metamorfosis a que se ven sometidos tiene su correlato en la vacilación de las imágenes en los sueños, en la incertidumbre con que en ellos se sucede y confunde lo conocido y lo desconocido. El clima de

Viaje olvidado comunica para Victoria la misma falta de deliberación que caracteriza el universo del sueño: hay en estos cuentos –escribe– una atmósfera propia "donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños" (121).

Si bien su impresión resulta en cierta medida convergente con la que Bianco describe pocos días después en la nota de *El Hogar*, los efectos que pueden derivarse de las observaciones de Victoria alcanzan una proyección difícil de atribuir a las conclusiones del autor de *Las ratas*. De acuerdo con el poder de develamiento que le atribuye a la ficción, Bianco afirma que el libro de Silvina "une lo esotérico con lo accesible, y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad, y nos interna en ese plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos" (Bianco 1937c, 26). Mientras que desde su punto de vista la fantasía se resuelve como una vía de acceso y recuperación de lo real, como una forma de conocimiento de la verdadera esencia de las cosas, en la lectura de Victoria, la relación entre sueño y realidad, entre realidad e irrealidad se presenta siempre como un vínculo indiscernible y, por lo mismo, amenazante. "Ese juego de escondite, esa coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad –escribe– nunca me ha impresionado tanto como en el *Viaje olvidado*" (121). El malestar (y la atracción) que le produce a Victoria el trato que Silvina le brinda a los recuerdos familiares obedece precisamente al juego de transfiguraciones a que se los somete. Un juego en el que sueño y realidad dejan de ser dominios distintos y alternativos, para tejer una alianza inconsútil en la que una se vuelve otro, en la que las fronteras entre una y otro se desvanecen y todo se torna peligrosamente incierto. La realidad se vuelve irreal, el sueño se vuelve real, los personajes parecen cosas y las

cosas, personajes. Los cuentos de Silvina remiten, para Victoria, a una región, indefinida e inestable, en la que cada suceso y cada figura es también otro, en la que seres extraños aluden a personajes conocidos y voces desconocidas resuenan con ecos familiares. Una región muy poco propicia para recuperar la memoria de un pasado, que identifica con el territorio imaginario de la infancia.

Sin que Victoria lo advierta, la analogía entre sueño y relato ilumina desde el comienzo una visión nueva e inesperada de la infancia en estos cuentos: una visión en la que el pasado deja de remitir a un tiempo común y recuperable (deja de ser ese "delicioso país de ensueño" que, en rigor, nunca fue para Silvina, pero que sin embargo el reseñista Bietti se empeña en atribuirle), para aludir a un espacio definitivamente inaccesible. La sospecha de que la infancia de la que hablan estos relatos está tan lejos de la suya como de la de Silvina alarma a Victoria en un sentido que sus propias convicciones le impiden reconocer pero que sus enunciados sugieren de una manera luminosa. ¿De dónde, si no de esa sospecha, proviene el asombro con que ella asiste a esa imagen extraña y desconocida de Silvina? En uno de los momentos centrales del comentario, tal vez el más equívoco y por lo mismo también el más sugestivo, Victoria escribe:

> "[…] conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: *la aparición de una persona disfrazada de sí misma*." (*Idem.* El subrayado es mío).

Las razones con la que ella justifica su asombro apelan de inmediato a la "deformación" (el sustantivo es elocuente, resume con agudeza su punto de vista) que la capacidad imaginativa de Silvina impone sobre el tiempo familiar. Como si justamente

esa deformación del pasado le devolviese una imagen desfigurada, aunque reconocible, de su hermana. Sin dudas, esto es lo que Victoria quiere dar a entender, y en ese caso, hubiese resultado más ajustado presentar esta imagen como la de una persona disfrazada de otra, como la de alguien que se enmascara y simula ser lo que no es. No obstante, los términos desbordan los límites de sus razones y resuenan en un sentido imprevisto. La "aparición de una persona disfrazada de sí misma" remite, más acá de las intenciones de Victoria, en un antes de esas intenciones que sus palabras retienen y en el que aún se escucha su perplejidad, al acontecer inesperado de una presencia singular: menos la de una narradora interesada en "deformar" el pasado compartido, que la de una figura más inasible, bastante más misteriosa, y mucho más afín a la rareza de los personajes y las voces narrativas que habitan *Viaje olvidado*. Una presencia ambigua que, extendiendo la equivalencia entre sueño y relato que propuso su comentario, se encuentra muy próxima a la del sujeto onírico.

Así como el protagonista de la intriga soñadora se aparta del durmiente e instaura, en el corazón mismo de su yo, la sospecha de un intervalo irreductible (Blanchot 1976b, 128), del mismo modo, esta imagen que asoma en *Viaje olvidado*, y que Victoria describe como una "aparición", se distancia de esa narradora interesada en contar los recuerdos "a su manera" y, sin convertirse en otra, deja de ser ella misma. Lejos de confundirse con una máscara que, al tiempo que lo oculta, reduplica el rostro auténtico de Silvina ("Máscara de Ginger Rogers sobre el rostro de Ginger Rogers, como en "Al compás del amor" –explica Victoria–), lejos de eso, la imagen de alguien disfrazada de sí misma se nos presenta como la de quien guarda consigo una relación de semejanza. Es decir, la imagen de alguien que se parece a sí misma (más aún, en la que esa semejanza resulta subrayada por la idea del disfraz) y que,

precisamente por ese parecido, muestra no ser idéntica. Una imagen en la que se manifiesta la distancia insalvable entre Silvina y ella misma, que es la aparición de esa distancia, y que por eso acusa el fondo de apariencia sobre el que se funda toda identidad.

La reseña entredice más de lo que dice. No que los cuentos de *Viaje olvidado* reinventan los recuerdos de infancia de Silvina –esto es lo que Victoria impugna en forma explícita y a esto obedece sin dudas, tal como lo advirtió la crítica, el fastidio que el libro le provoca–[3], sino que quien habla en estos cuentos, quien rememora en ellos el pasado, no es ni simplemente Silvina ni simplemente su máscara, sino esa distancia íntima entre ella y ella que esta imagen ilumina. Menos una presencia que una "aparición": lo que aparece cuando *se* exhibe súbitamente la consistencia definitiva de una máscara hueca. Atraídos por esta distancia primordial en la que toda identidad declina (empezando por la del sujeto que escribe) y todo reconocimiento falla, los recuerdos vuelven a *Viaje olvidado* no como la representación fiel o deformada de lo vivido –entre estas dos alternativas se dirime para Victoria la relación con la infancia–, tampoco como la "reprogramación", la "transposición", la "reinvención" o la "funcionalización" de lo sucedido –en esta posibilidad se resuelve para los lectores posteriores la novedad del libro–, sino como la repetición en imágenes de lo aún no acontecido en el pasado, como el retorno de un pasado que nunca ha sido presente y que encuentra en la repetición de esta diferencia su único modo de realización. La infancia de la que hablan estos cuentos difiere radicalmente de la vivida por Silvina, se construye en el espacio incesante de ese diferimiento, "tal y como la ha tejido el olvido" (Benjamin 1980a, 18).

La lectura de Victoria avanza por el camino de la tensión entre el interés en imputar a los relatos de *Viaje olvidado* la

distorsión del pasado familiar y la sospecha impensada pero entredicha de que esa distorsión es tan absoluta como inevitable: no podría ser de otro modo, si lo que está juego es el retorno de *lo todavía por pasar* en el pasado. Que los cuentos de *Viaje olvidado* sean "recuerdos enmascarados de sueños", recuerdos que parecen sueños, dice algo más que esa *semejanza formal o funcional* entre sueño y relato o entre sueño y recuerdo. Aquello que, de un modo oblicuo, insiste en esta afirmación es la *semejanza originaria* que liga estas experiencias. Una semejanza fundada paradójicamente en la falta de origen que se abre cuando quien habla se ha olvidado de sí mismo y en su lugar asoma una máscara que se le parece.

Sin dudas es la intuición sorpresiva de esta semejanza –a la que el libro de Silvina alude con un nombre inmejorable (¿no es acaso este olvido de sí lo que se invoca en *Viaje olvidado*?)– la que interfiere el comentario de Victoria en sus momentos más afortunados. Si su lectura no hubiese sido siquiera rozada por esta intuición, sería difícil de explicar de dónde provienen la exactitud y la claridad con que ella describe el clima de indeterminación de estos cuentos. De algún modo, de un modo que le concierne sin que alcance a advertirlo, Victoria sabe que en esa pérdida de sí en la que se hunden muchos de los personajes y los narradores de *Viaje olvidado* retumba la falta de reconocimiento, la distancia entre ella y ella misma, que la escritura provoca en Silvina. Advierte también –aunque sin establecer cómo ni por qué estas cuestiones se implicarían– que esa distancia en la que su hermana queda radicalmente comprometida, se relaciona con (decide, diría) el salto a la ficción con que comienza su literatura. Lo que no puede tolerar, lo que le resulta del todo inadmisible y pone en evidencia el horizonte de incomprensión sobre el que afloran sus aciertos anteriores, es que este salto a la ficción arrastre, sobre todo

y en primer lugar, las reglas y convenciones de la lengua en la que está escribiendo.

La irritación que el estilo de *Viaje olvidado* le produce hace que, recuperando el tono de hermana mayor con que inició su comentario, Victoria reprenda a Silvina por la "negligencia" y la "pereza" con que elabora algunas de sus frases y de sus imágenes. El problema no reside para ella, no al menos por completo, en que Silvina quiera "saca[rle] la lengua a la gramática" –su modernidad sabe que muchos escritores se han distinguido por hacerlo–. El malestar deriva, fundamentalmente, de que ese propósito no haya sido antes calculado, de que la trasgresión a la norma (lingüística y literaria, para Victoria se confunden) sea en Silvina resultado de la ignorancia o la indolencia y no de la premeditación. Si bien está claro que la literatura que Victoria prefiere se aparta de las audacias formales, no deja de apreciar ciertos desvíos que se producen en el marco de un probado dominio del idioma. Lo que sin embargo no acepta es que se "renunci[e] a la destreza", que se pierda el control sobre la lengua, sin antes haberlo demostrado. "En literatura –afirma– las 'maladresses' no deben ser involuntarias. Es como para la gramática. Si se quiere sacarle la lengua, hay que mirarla antes cara a cara." (120) La impugnación demanda que Silvina se esfuerce en conseguir lo que para Victoria misma ha sido un objetivo arduo: que el español, la lengua materna reservada a una oralidad práctica y cotidiana, se transforme finalmente en una lengua de escritura.[4]

De acuerdo con el diagnóstico de Victoria, la crítica coincide en señalar que la elección del español para la literatura implica, también en el caso de Silvina, el conflicto entre el dominio insuficiente de la escritura en esa lengua y la soltura con que se maneja en las lenguas extranjeras.[5] No hay dudas, por

supuesto, de la marcada incomodidad que ambas experimentaron en el español: las dos expusieron a menudo ese malestar y lo explicaron remitiendo a sus primeras lecturas y aprendizajes en lenguas extranjeras. Sin embargo, el modo en que la tensión entre las lenguas se planteó e incluso se resolvió difiere sensiblemente en las hermanas. Si se lee con detenimiento el relato que Silvina hace de sus inicios –un relato en el que significativamente la cuestión de las lenguas deriva, de un modo espontáneo, hacia la descripción de su situación en la escritura–, se advierte que esta tensión queda de pronto desplazada (o mejor, se resuelve de hecho y casi sin deliberación alguna) por la fuerza con que las determinaciones de la ficción se imponen sobre sus decisiones. Cuenta Silvina, en el libro de conversaciones con Noemí Ulla (1982, 14):

"[...] me siento despedazada entre los tres idiomas. Debe ser porque los he leído tanto, porque mis mayores lecturas eran en francés, en inglés, antes del español. Entonces vivo acomodando el español, porque al principio, gramaticalmente, mis frases no eran españolas sino francesas de pronto, de pronto inglesas, y sin que yo me lo propusiera. Traté de luchar, pero siempre esa creación que uno va haciendo de un cuento interior, que primero está dentro de uno y después sale, *toda esa elaboración podía ser comenzada en inglés o en francés, y de pronto se fundían dentro del español*. Porque cuando uno está trabajando y pensando algo que uno va escribir, se pierde un poco la conciencia. Uno es una especie de sonámbulo que está caminando en la oscuridad, tratando de concentrarse lo más posible. Y la concentración consiste justamente, en no olvidar el mecanismo que uno va usando. Si uno se da cuenta de cómo trabaja las cosas, se paraliza. Uno tiene que perder la conciencia para tener mayor conciencia. Eso es lo que pienso" (El subrayado es mío).

En este paso repentino de la incomodidad en la lengua materna al sonambulismo en la escritura, un paso que se sitúa en el instante preciso en que "el cuento interior" se funde en el español, se decide, para Silvina, no tanto uno de los varios idiomas disponibles para la literatura, como el único

capaz de transmitir ese alejamiento de sí que experimenta mientras escribe.

Si no fuese por el evidente ánimo reprobatorio con que Victoria calificó el estilo de *Viaje olvidado*, si no fuese por la falta de generosidad que inspiró sus juicios en este sentido, habría que reconocer que su comentario acierta al señalar la agramaticalidad, la negligencia, la "tortícolis", que caracteriza la lengua de estos cuentos. ¿En qué lengua sino en una lengua desviada, inapropiada, una lengua por siempre impropia y a la vez íntima (al fin y al cabo, la lengua materna), podría contarse, no la memoria del pasado familiar, sino el viaje olvidado de la infancia, el retorno de ese tiempo irrecuperable en que se cifra para Silvina el principio incesante de su literatura? Si se atiende al efecto de lúcida indeterminación que transmiten estos cuentos, las negligencias de estilo que marcan su sintaxis, esas fallas que Victoria no puede dejar de percibir como "defectos" o "desaciertos", parecen responder menos a la pereza o al descuido de una escritora que no maneja plenamente el idioma en el que escribe (aunque de hecho su dominio haya sido insuficiente), que a la atracción sonambulística, a esa suerte de "fidelidad involuntaria", diría Silvina (*Idem*) a que se abandona quien revive en la escritura la "imagen indescifrable" de un pasado que nunca ha sido presente. [6]

"Cuando uno escribe –afirma Silvina Ocampo, en una dirección en la que resuenan muy transfiguradas las convicciones de Ortega y Gasset sobre el sonambulismo del novelista– está llevado por una fuerza, muy superior. Uno está al comienzo de cualquier cosa que escriba, metido en un túnel del que no puede salir" (*Ibíd.*, 58). La superioridad de esa fuerza no es de orden espiritual, como podrían considerar en *Sur* los defensores de un arte primordialmente humano, sino que proviene de ese fondo de impotencia "prenatal", instante previo al nacimiento del sujeto, instante irrepresentable, anterior al lenguaje,

que la protagonista del cuento que da nombre al volumen busca recuperar en vano.[7] Una fuerza que deriva de la imposibilidad de encontrarse a sí misma en el origen ("no podía nunca –dice la narradora de 'Viaje olvidado'– llegar hasta el recuerdo de su nacimiento"); mejor aún, una fuerza fundada en la certeza de que todos faltamos al día de nuestro nacimiento y de que por tanto, desde entonces, rememoramos un pasado que no nos pertenece. Al llamado de esta fuerza presubjetiva e inasimilable –la "fuerza de lo imaginario", para Blanchot–, a las metamorfosis incesantes a que queda librado lo olvidado, responde el ingreso de los recuerdos a los cuentos de Silvina. Más allá de toda vocación confesional o autobiográfica, pero también más acá de toda voluntad experimental dispuesta a encontrar en la "recreación" o "reinvención" de lo vivido la materia de la literatura, sus primeros relatos, y muchos de sus mejores relatos y escritos posteriores, obedecen a la repentina perplejidad que experimenta quien vislumbra que "el recuerdo está lleno de desmayos, de pérdidas de conocimiento" (Ocampo 2006, 37).

Resultaría ocioso insistir en las profundas diferencias que separan este libro de los proyectos autobiográficos que desarrollaron muchos escritores de *Sur*.[8] Más interesante tal vez sería volver a pensar las relaciones que *Viaje olvidado* establece con *Cuadernos de infancia*, la singular autobiografía que Norah Lange publica también en 1937.[9] Si bien avanzar demasiado en este sentido me desviaría de los objetivos propuestos, me importa, por un lado, recordar brevemente las similitudes que presentan estos textos en relación con la imagen de la infancia que componen. Ambos recrean una infancia con un evidente aire de familia, de ambos está ausente la convencional imagen nostálgica de la niñez como refugio armónico, apartado del mundo de los adultos, que caracteriza las escrituras femeninas en ese momento, y de las cuales el

Viaje alrededor de mi infancia de Delfina Bunge, editado al año siguiente, presenta un ejemplo elocuente. Por otro, sobre todo a fin de situar la excepcionalidad del libro de Ocampo en un contexto más amplio, me interesa también subrayar las diferencias. En *Cuadernos de infancia*, el yo de la autobiografía, un yo sin dudas especial, suspendido en una atemporalidad rara y en un persistente anonimato, un "yo *voyeur* [...] que se complace en la fragmentación y en el hiato, y que nunca plantea una visión comprensiva de la realidad o de sí mismo" (Molloy 1996c, 176), sigue oficiando, a pesar del empeño experimental que pone en disimularse, como origen del recuerdo y centro del relato. Mientras, como observa Molloy (*Ibíd.*, 179), Lange convierte "el recuerdo de vida en investigación literaria", dota de "un sesgo deliberadamente literario [...] la recuperación de su infancia", y compone de ese modo una autobiografía original, refractaria a las leyes principales del género, Silvina, por su parte, cuenta en sus relatos el recuerdo de lo por siempre diferido ("un recuerdo anterior a su vida", dice la narradora de "El corredor ancho de sol") y encuentra en la naturaleza imaginaria de lo que retorna sin haber ocurrido la ley de la ficción. Cada vez que rememora el día de su nacimiento la nena de "Viaje olvidado" es siempre "otra chiquita distinta, pero que lleva su mismo rostro" (Ocampo 1998, 118). Así también, quien narra estos relatos, una voz heterogénea, distinta de la primera persona testimonial que celebran los escritores de *Sur* y del yo deliberadamente enmascarado que escribe *Cuadernos de infancia*, es la voz de alguien que, como descubrió Victoria, se parece a Silvina Ocampo. Es imposible no recordar en este sentido que pocos años después de la publicación de *Viaje olvidado*, en la reseña que le dedicó a *Enumeración de la patria*, el primer libro de poemas de Ocampo, Borges elogió efusivamente la impersonalidad de su escritura.

"Uno de los espléndidos atributos de *Enumeración de la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad. Hazlitt ha dicho memorablemente de Shakespeare: *He was nothing in himself*; Bernard Shaw ha declarado de Bernard Shaw: *I am the true Shakesperean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing.* Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra" (1943g, 66).

Este fue uno de los pocos momentos en los que, en el interior de la revista, Borges se apartó de una valoración formalista de la literatura. Su apreciación anticipó lo que al poco tiempo afirmaría en su intervención al debate "Moral y literatura". En esa oportunidad, se recordará, recurrió a la misma cita de Bernard Shaw que había utilizado en esta ocasión.

Viaje olvidado: la voz rarísima

"Hay ciertas formas de olvido que más
que la memoria enriquecen el recuerdo."
Silvina Ocampo

Un tono narrativo único, singularísimo, distingue *Viaje olvidado*. Antes que la originalidad de las anécdotas o la excentricidad de los personajes, la extrañeza de la voz narrativa resulta el centro magnético de estos relatos. ¿Quién los cuenta? ¿Quién habla en ellos? La pregunta, que se deja oír con cierta crispación en la reseña de Victoria, inaugura la literatura de Silvina Ocampo. Por un lado, es el interrogante al que responde la escritura de sus cuentos, el que los desencadena toda vez que, perdiéndose a sí misma en lo que escribe, Ocampo busca en vano aproximarse, conocer, a "esa otra [...] que soy yo misma" (en Ulla 1982, 34) y que sólo habla en sus relatos cuando ella desaparece. Por otro lado, es también la pregunta que sus

narraciones plantean en un momento y un lugar poco propicios para esta clase de interrogantes, la misma que seguirá desconcertando a sus lectores a lo largo de toda su obra narrativa. "El problema en que arroja al lector la obra de Silvina Ocampo pasa por la cuestión de desde dónde se cuenta lo que se cuenta" (Amícola 2003, 236). La "*cruauté innocente ou oblique*" (Borges 1974, 2) que impregna sus historias, la rareza de sus personajes, la lógica asociativa que impulsa sus tramas, muchos de los rasgos principales que caracterizan su narrativa no terminan de explicarse en toda su complejidad, si no se sitúa desde dónde se cuentan estos relatos.

El problema fue abordado por varios de los lectores más perspicaces de Ocampo, quienes se ocuparon de caracterizar las figuras de sus narradores en distintos cuentos de la autora.[10] En lo que respecta puntualmente a *Viaje olvidado*, el completo estudio de Graciela Tomassini (1995) es el único que presenta una descripción global y al detalle del proceso enunciativo en todos estos relatos. Sin embargo, a pesar de su exhaustividad, algo, que no habría que confundir con un rasgo entre otros, sino que habría que pensar como la pura diferencia que atraviesa todas las variantes formales, permanece inaclarado, o mejor, se sustrae a las posibilidades argumentales de su perspectiva crítica. Tomassini parte de una distinción operativa: con excepción de dos cuentos importantes del volumen, como son "Cielo de claraboyas" y "La calle Sarandí", ambos contados en primera persona (uno, por una narradora testigo y el otro, por una protagonista), el resto de los relatos queda a cargo de una tercera persona narrativa, conveniente, según afirma, a los relatos evocativos. Su conveniencia residiría en que esta forma "concretiza la distancia temporal que separa el mundo representado de la instancia del discurso, ausente, como un extrañamiento del personaje protagónico, que ya no puede reconocerse como un *yo*"

(Tomassini 1995, 26). Sometida a una marcada perspectivización –"La narración perspectivizada, agrega Tomassini (*Ibíd.*, 27), constituye una *invariante* del proceso de enunciación en *Viaje olvidado*"–, la tercera persona remitiría a ese yo extrañado, infantil o algo atónito, que a menudo protagoniza los relatos. En cualquier caso, una conciencia desconcertada o perturbada, pero siempre "modelizadora", cuya particular percepción de la realidad funcionaría como el centro en torno al cual se organiza el discurso del narrador. Un yo disfrazado, se podría agregar, escondido bajo el velo traslúcido de la tercera persona, en el que, en definitiva, todavía se escucharía, con más o menos precisión, la voz sigilosa de una narradora en dominio de su arte (una narradora, cómo no, emparentada en este sentido con la de *Cuadernos de infancia*). Tomassini avanza en la caracterización de esta tercera persona, estableciendo algunas puntualizaciones específicas que, en lo sustancial, terminan siempre por resolverse en su punto de partida: la idea de que una "conciencia extrañada de su entorno" narra los cuentos de *Viaje olvidado*.

En todas sus modalidades, sobre todo en aquella predominante, en la que la perspectiva infantil conforma el foco del relato, esta idea constituye sin dudas uno de los principales lugares comunes de la crítica sobre Ocampo. La distancia (designada también como "desfasaje", "contraste", "desproporción") que se abre entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados es interpretada, no sólo en los primeros cuentos de Ocampo sino en toda su obra narrativa, como el resultado de la elección de puntos de vista poco convencionales: el de los niños (en muchos casos, "niños terribles", agregaría Blas Matamoro), el de los adolescentes, el de los adultos "con alguna deficiencia de ingenio" (Balderston 1983, 747) o el de seres "psíquicamente perturbados" (Tomassini 1995, 27). En muchos de los cuentos

de *Viaje olvidado*, puntualiza Tomassini, esta visión anómala o desconvencionalizada corresponde a la percepción del mundo de una conciencia aturdida ante la imposibilidad de recuperar el pasado a través de la memoria. El extrañamiento de la perspectiva se ligaría de este modo a la fragilidad o a la amenaza de desintegración de sus identidades que muchos de los protagonistas experimentan. Una amenaza que los cuentos resolverían apelando a "una reconstrucción imaginaria del tiempo perdido" (*Ibíd.*, 126). Esto es, haciendo de la imposibilidad de rescatar el pasado a través de los recuerdos la posibilidad de inventarlos mediante la imaginación. A partir de esta idea, que Tomassini deriva en lo fundamental del análisis del cuento que da nombre al volumen, se articula su lectura general del libro. En estos relatos, concluye, "la evocación de la infancia se hace ficción mediante un proceso de reinvención del recuerdo, por el cual el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación asumen distinta entidad textual, aun cuando el discurso indirecto libre actúa como vehículo de fusión lírica entre narrador y personaje" (*Ibíd.*, 28).

Al tiempo que repone subrepticiamente a la autora en el origen del acto ficcional (¿quién, sino la propia Silvina Ocampo, sería el sujeto de esta reinvención del recuerdo?), el análisis de Tomassini interpreta la ambigüedad de la voz narrativa (me refiero, a ese juego de distancia y proximidad que ella reconoce entre los sujetos del enunciado y de la enunciación) como el efecto producido por el uso de distintos recursos narrativos. Mientras esa "conciencia extrañada" que organiza la perspectiva sería la máscara adoptada por una escritora atenta a los déficits y las complicaciones de la memoria, la ambigüedad de los relatos se explicaría, en última instancia, por la combinación eficaz de la tercera persona y el discurso indirecto libre. A partir de estas consideraciones, en el marco del inestimable aporte que las conclusiones de Tomassini les brindaron a

mis interrogantes, me interesa proponer, extendiendo la línea de lectura abierta por la reseña de Victoria, que la perplejidad que provocan los cuentos de *Viaje olvidado* obedece menos al *extrañamiento* a que se somete la perspectiva del relato, que a la *extrañeza* de una "voz narrativa", irreductible a su realización discursiva, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada.[11] En la mayoría de los casos, los cuentos presentan, en una tercera persona rarísima, imposible de caracterizar de un modo unívoco, el acontecimiento de una experiencia irrepetible: la que tiene lugar ante la ocurrencia espontánea y trivial de un recuerdo, un sueño, una fantasía, una obsesión, o de algo que en ocasiones es difícil establecer como tal o cual (pienso por ejemplo en "Florindo Flodiola"). Alguien, una voz que al mismo tiempo *remite y no* a la de la protagonista de la historia, cuenta, impulsada por la propia fuerza del relato, esto es, librada al sonambulismo de la escritura, menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente la resonancia de lo todavía por ocurrir de ese momento. El viaje no es aquí, como se ha dicho, un viaje hacia la infancia, ni narra el trabajo de la memoria, el modo en que se construye la percepción del pasado o la forma en que el mundo era percibido en ese tiempo. (Sánchez 1991, 13). El viaje es un retorno pero no el que un sujeto emprende hacia su niñez, sino el que lo olvidado en el pasado (lo que allí permanece aún en ciernes) emprende hacia al presente. Si el viaje que invocan estos cuentos es un viaje olvidado, es porque el olvido de sí es en él el auténtico sujeto.

¿No le ocurre al somnoliento protagonista de "Eladio Rada y la casa dormida", que cuando recuerda a su novia Angelina, "el único recuerdo de su vida", no sabe con certeza si no la soñó ese "día memorable" en el que fue a pasear por Buenos Aires y se sacaron juntos una foto? ¿Quién recuerda en el momento en el que Eladio Rada no sabe qué pasó, sino ese olvido de sí mismo

que sus ojos, "sumidos en las baldosas del corredor", traducen con una ternura sin énfasis? [12] Sucede a menudo en estos cuentos que la ocurrencia del recuerdo o de la fantasía coincide con el momento en el que la mirada del protagonista se abandona, se distrae de lo que está viendo y queda de pronto retenida en algún sitio. Así pasa, por ejemplo, con la protagonista de "El corredor ancho de sol", quien, sentada contra la ventana de su cuarto, con la frente apoyada en el vidrio y con "unos ojos que se disolvían como si fueran de azúcar, en un punto fijo indefinidamente vago y rodeado de un cielo de estrellas" (77), recordaba la casa en la que sentía haber nacido. Así pasa también con Leonor, la nena de "Extraña visita", cuyos ojos "se abrían paso hasta las ventanas en busca de un pedazo de cielo azul enteramente cubierto [...] por la nubes" (83), en el instante en el que rememoraba su primera visita a la casa de Elena. Así le ocurre a Miss Hilton, a quien "las vidrieras le venían al encuentro" (25), mientras recordaba el equívoco episodio con su última discípula. Y así, también, al mayoral de "La casa de los tranvías", quien está "mira[ndo] largamente la desaparición de la muchacha" que toma a diario el coche que él conduce, cuando oye que la llaman "Agustina" y siente "que una intimidad muy grande había crecido con la posesión de su nombre" (130).

Junto a estas ocasiones en las que el narrador consigna la simultaneidad que se suscita entre el abandono de las miradas y la aparición de los recuerdos o las fantasías, se encuentran también otras en las que los relatos se inician directamente con la descripción del lugar o del objeto en que está suspendida la visión de los protagonistas en el momento de la aparición del recuerdo. "La reja del ascensor –cuenta la narradora de "Cielo de claraboyas", mientras parece estar mirándola– tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de fierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo

desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor" (17). Algo más desconcertante, entre otras razones, por la fórmula de reverberos mágicos que la encabeza, es la descripción con que se abre "La siesta en el cedro". "Hamamelis Virginica, Agua destilada 86 %, y una mujer corría con dos ramas en las manos, una mujer redonda sobre un fondo amarillo de tormenta. Elena mirando la imagen humedecía el algodón en la Maravilla Curativa para luego ponérsela en las rodillas: dos hilitos de sangre corrían atándole las rodillas" (68). En todos los casos, la mirada de los protagonistas, una mirada indolente, tan distraída de ellos mismos como de los demás, deja de ser el punto de vista a partir del cual se organiza la perspectiva narrativa (esa visión desconvencionalizada, pero todavía modelizadora, que indicaba Tomassini), para convertirse en una suerte de punto ciego en el que, mirando sin ver, los personajes se pierden en lo que miran. Como les ocurre a las protagonistas de "Paisaje de trapecios" y de "Esperanza en Flores", los personajes se adormecen mientras están mirando y ese letargo da lugar a que lo que pasa, lo que les está pasando en el presente, lo cuente una voz que podría ser la de ellos, que se confunde con la de ellos, pero que, como la de ese chico que fue casi un hijo para la narradora de "La calle Sarandí", se les vuelve "una voz desconocida" (89).

Próxima y a la vez lejana, venida de afuera, como los ruidos, los rumores o las músicas que estos personajes escuchan sin atención mientras recuerdan o fantasean, esta voz, "sorda a todo, salvo a la turbación que los habita" ("La enemistad de las cosas", 37), replica las voces personales de los protagonistas, utiliza categorías léxicas, lógicas y emocionales que podrían atribuírseles, para volver a contar lo que sólo ella, en su misteriosa proximidad, no puede dejar de oír y de mirar. La frase con que se inicia "Esperanza en Flores", "Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde" (21), y cuya recurrencia

introduce la aparición de los evocaciones en la protagonista, marca el ritmo incesante y la temporalidad paradójica con que los recuerdos, las fantasías y los sueños ocurren en los cuentos. Algo, que la repetición anuncia cada vez, se muestra en lo que vuelve para siempre irrealizado: uno, dos, tres… y cuando está por ocurrir es siempre ya muy tarde. O mejor, habría que decir tal vez, porque quedó para siempre irrealizado, porque siempre "era ya muy tarde" para que ocurriese, lo que vuelve no puede dejar de repetirse. Cuenta la voz narradora de "Nocturno" que, "relegada al fondo de su infancia", Lucía Treming, la protagonista del relato,

> "... *se oía todavía gritar*: "Matilde", "Matilde", tirando el velo de su hermana mayor el día del casamiento", mientras "Matilde, distante y fría aunque bañada en lágrimas, abrazaba parientes y amigas con las mejillas estampadas de bocas rojas; resistía los tirones del velo como si se hubiera enganchado en una puerta y no en las manos suplicantes de su hermana. Y sin embargo todas las noches habían dormido de la mano y con las camas juntas" (80-81. El subrayado es mío).

¿Por qué Lucía no puede dejar de oírse gritar en el recuerdo, por qué no puede dejar de recordar ese momento, si no es porque todavía espera que su hermana la escuche y le responda? Lo que se recuerda –señala Giorgio Agamben (2003, 56), refiriéndose a Proust, extendiendo la lectura que propuso Walter Benjamin– "no es una experiencia vivida, sino todo lo contrario, algo que no ha sido vivido ni experimentado [...]" y cuya condición de surgimiento es, precisamente, la vacilación del tiempo y el espacio.

Súbitamente, de un modo insospechado, "un día" –que por lo general es "una tarde", una siesta, o "una noche", pero que siempre es un momento preciso que se recorta del resto de los días e interrumpe la sucesión habitual– algo vuelve a ocurrir bajo la forma incomprensible de lo que aún no tuvo lugar. En algunas ocasiones, como en "Viaje olvidado" o en "El vestido

verde aceituna", lo que vuelve lo hace como *pregunta irresuelta* o *secreto indescifrable*. ¿Cómo había sido el día de su nacimiento? ¿cómo había nacido? se sigue preguntando la protagonista de "Viaje olvidado", rodeada de versiones que todavía le resultan horrorosas. ¿Qué había sucedido aquella tarde en la que su discípula la acompañó al estudio del pintor?, ¿qué había motivado la indignación de los padres de la nena?, es lo que Miss Hilton sigue sin explicarse, cuando no entiende el sentido de la frase que la dueña de casa le escribió en la tarjetita y siente que la palabra "pudor" aún "nada en su cabeza vestida de terciopelo verde aceituna" (28). En otras ocasiones, el recuerdo retorna bajo la *forma de una promesa* o un *deseo incumplidos*. En "La siesta en el cedro", Elena, que vivió encerrada desde el día en que le contó a su niñera que su amiga Cecilia estaba tísica, sigue todavía esperando, detrás de las persianas de su cuarto, que Cecilia venga a buscarla para ir a jugar. Sigue esperando el momento imposible en el que "bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos, y [las dos] se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva, entre las ramas, a la hora de la siesta" (72). En "Extraña visita", Leonor espera volver con su papá a la casa de Elena para reencontrarlo en la remota proximidad de ese momento en el que, "a través del paisaje lejano de la cortina", le pareció verlo llorar. En "Día de santo", Celinita espera para siempre que su mamá repare en ella. Por último, hay cuentos en los que el pasado insiste bajo el signo de una *amenaza atroz*. Un temor inconfesado a que suceda una vez más lo que, "encerrada en el cuartito oscuro de sus dos manos", la protagonista no quiso ver aquella tarde, impulsa el relato de "La calle Sarandí". Un "miedo horrible de morirse" parece alentar a la narradora de "Cielo de caraboyas" a repetir lo que, desde aquella noche de invierno en la casa de su tía, transcurre ante sus ojos como un espectáculo

inolvidable. En todas sus variantes, sea que tome la forma de una *pregunta irresuelta*, de un *secreto indescifrable*, de un *anhelo incumplido* o de una *amenaza atroz*, el pasado es en estos cuentos un tiempo inconcluso, suspendido. Un tiempo imperfecto, que no terminó de efectuarse como tal, que pugna por su realización definitiva, y abre entonces un intervalo repentino en el presente.

Lejos de favorecer su cumplimiento, este intervalo, que da lugar al relato –los cuentos narran este hiato, cuentan lo que allí sucede–, es el espacio en el que la inminencia de lo que quedó relegado coincide con el punto central de su diferimiento infinito. Cuando "después de muchos días y de muchas horas largas y negras en el reloj enorme de la cocina", la madre sentó a la nena de "Viaje olvidado" sobre sus faldas y le dijo que los chicos no venían de París, "su rostro –recuerda la narradora– había cambiado totalmente debajo del sombrero con pluma: era una señora que estaba de visita en su casa" (120). La metamorfosis de la madre repetía la perturbación que la noticia había causado en la protagonista al escucharla por primera vez. "Un día" –que el recuerdo revive en toda su exterioridad, sin que medien las reflexiones habituales que la distancia temporal suele suscitar en quien está narrando un incidente pasado–, Germaine, la hija del *chauffeur* francés, le había contado ya que los chicos no venían de París. En esa ocasión, en la que la nena protagonista no pudo comprender del todo lo que Germaine le confiaba, ni supo establecer hasta dónde su versión era cierta (la confidencia incluía el dato equívoco y brutal de que los chicos estaban dentro de las barrigas de las madres y salían por el ombligo), la noticia del nacimiento quedó asociada, de una vez y para siempre, a "palabras atroces, llenas de sangre", palabras que aunque dichas "despacito", sonaron "más fuerte que si hubiera sido fuerte" (118). La repentina aparición de su yo en el momento en el que la narradora en

tercera persona rememora el episodio sólo se explica por la inquietud que estas palabras aún ejercen sobre ella. Como si hablara para confirmar la persistencia de este influjo, una primera persona tácita, apenas perceptible, ratifica esa mezcla de falta de entendimiento e impresión aterradora que aún a la distancia continúa estremeciéndola: "[…] no sé –dice la protagonista– qué otras palabras obscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas" (119).[13]

Por esa razón entonces, porque en el momento del recuerdo la nena protagonista sigue sin entender el sentido del anuncio de Germaine, es que, aunque su madre le habla luego "de flores y de pájaros", tampoco puede comprender esa vez la idea que su madre quiere comunicarle. Lo que no puede, en realidad, es dejar de atender al estupor que la versión de Germaine le sigue provocando. Todo lo que la madre le dice "se mezcla a los secretos horribles de Germaine". La misma turbación, la misma falta de entendimiento, que le había impedido descifrar el sentido del mensaje de la hija del *chauffeur* interfiere el relato de su madre. De un modo confuso y eufemístico, la explicación materna repite lo que las palabras de Germaine le habían transmitido más acá de su sentido, antes de que pudiera entenderlas; lo que, a pesar de la oscuridad de su significado, estas palabras le habían permitido entrever: la crueldad y la sordidez encerradas en un mensaje incomprensible. La dificultad de atribuirles un sentido cierto, hizo que esas palabras quedaran convertidas en una potencia oscura, en una fuerza insondable y perturbadora: una suerte de sortilegio pavoroso del que no podía desprenderse. Bajo la atracción de esta fuerza, contaminado de angustia e inquietud por los efectos infinitos y a la vez repentinos de su poderío, el rostro de la madre, como sus besos, se desvirtuaba y el misterio de su nacimiento permanecía para

siempre irresuelto, flotando en ese "cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro" (120).

¿Cómo pensar, entonces, que el recuerdo pudiese ofrecerle a la protagonista de "Viaje olvidado" alguna oportunidad reparadora, tranquilizadora?[14] La posibilidad de inventarse un origen y una identidad a través de la imaginación, una posibilidad que el mismo cuento propone cuando la nena insiste en afirmar que nació "una mañana en Palermo haciendo nido para los pájaros" (117), queda completamente defraudada no sólo por la crueldad de la hermana mayor, que le señala al barrendero que acaba de llevarse el último nido, sino también, y de un modo mucho más categórico, por los efectos transfiguradores que las palabras, desprendidas de su significación y convertidas en imágenes aterradoras (la de una madre con rostro extraño, la de un día de sol lindísimo, transformado en un cielo negro), ejercen sobre el recuerdo de la protagonista. La imaginación no cumple en *Viaje olvidado* una tarea conciliadora. No puede cumplirla, en la medida en que se afirma justamente como la profunda falta de conciliación entre las palabras y los hechos. Por eso el presente del recuerdo no es nunca en estos cuentos un tiempo acogedor y confortable, en el que un pasado pendiente o incompleto pudiese finalmente llegar a realizarse –ni siquiera apelando a un tipo de realización compensatoria. Como el tiempo de las fantasías o el de los sueños, el tiempo del recuerdo es siempre un tiempo turbulento y proteico, el "tiempo de los espejos", espacio de la "dispersión total", en el que, como dice Silvina Ocampo (en Lozano 1987), nos encontrarnos y nos perdemos, irremediablemente. Es el tiempo en el que la nena de "Viaje olvidado" puede, a la vez, ser una cantidad de chiquitas con su mismo rostro y carecer de nombre propio.[15] El mismo en el que Miss Hilton no tiene ninguna edad y sin embargo muestra "un gesto de infancia, justo en el momento en el que se acentúa[n] las arrugas más

profundas de la cara y la blancura de las trenzas" (25); o en el que Cándida, la hija de Venancio Medina, el casero de "El remanso", siente de pronto lo lejos que está de sí misma, al darse un beso en el espejo y "encontrarse con la superficie lisa y helada, donde los besos no pueden entrar" (32); o en el que Afranio Mármol, el médico de "Diorama", se asombra de leer en la chapa de su consultorio un nombre desconocido, que en realidad es el suyo; o en el que Claude Vildrac, la protagonista de "El pasaporte perdido", teme perder su pasaporte porque piensa que sin él ya no se reconocerá. Un tiempo cada vez único, siempre imaginario, sin cronologías, "en el que las horas más distantes están cerca y caminan [...] abrazadas" (123) y en el que las cosas y los seres resultan "todos iguales y sin embargo distintos" (34). Un presente sin presencia, que no deja de retornar y del que sólo es posible tener noticia, cuando abandonados al propio desconcierto, estos personajes se convierten en otros.

"Volverse otra" –advirtió Jorge Panesi (2004, 96)– es la consigna especular de los relatos de Ocampo. Los cuentos de *Viaje olvidado* narran la metamorfosis que la ocurrencia de los recuerdos y los sueños provoca en quienes los están contando. Como en Lewis Carroll, a quien Silvina leyó desde muy chica, la escritura de estos cuentos parece impulsada por el propósito de narrar un sueño, más aún, de narrar el momento imposible en el que los sueños y los recuerdos se confunden. Esta confusión es la que se lee en "Nocturno", uno de los relatos más intrincados del volumen. "Los recuerdos –afirma Ocampo (en Ulla 1982, 65)– son como los sueños, uno los arma cuando se despierta [...]". Pero, menos que el despertar, a su literatura le interesa el instante previo: ese tiempo de los espejos, alumbrado de una luz impersonal, en el que, como *Alicia en el país de las maravillas*, uno está perdido en lo que pasa, uno es "ese no saber en dónde

está" (*Ibíd.*, 67). No se trata, por supuesto, para Ocampo, de transcribir un sueño o un recuerdo, traduciéndolo a la claridad del lenguaje diurno: un clima de horas silenciosas, de "persianas cerradas a la hora de la siesta" (70), de casas habitadas por sonámbulos o por seres que dormitan en los rincones, invade todos los relatos. Tampoco se trata, sin embargo, de contar la oscuridad de esos estados desde un lugar seguro y anterior, el de una narradora, conocedora de su oficio, que sabe de los misterios insondables que ellos encierran y encuentra en el recurso a la tercera persona gramatical la forma de narrarlos preservando su impropiedad. Este procedimiento, que, como dije antes, emparentaría a Silvina Ocampo con Norah Lange, es el que usa, muchos años después que Lange, para escribir *Invenciones del recuerdo*, la autobiografía en verso en la que se repiten escenas, personajes y situaciones que habían aparecido en *Viaje olvidado* y en otros cuentos y poemas.[16]

En *Invenciones del recuerdo*, como advirtió Molloy (2006c, 1), Ocampo "recurre a un desdoblamiento formal que escinde al sujeto enunciante del sujeto enunciado: el texto está en primera persona pero esa primera persona no es protagonista sino narradora. Como un maestro de ceremonias, establece los escenarios de la memoria [...] pero luego delega la representación no al yo que fue sino a un ella distanciada, extrañada por el uso de la tercera persona [...]". Convertida en "espectadora de sí misma" ("Acto de contrición", Ocampo 2003, 11), esta primera persona, gramaticalmente alienada en una tercera persona protagonista, apela al mismo "juego pronominal voyeurístico" que Molloy había señalado en *Cuadernos de infancia*, para poner en escena un sujeto autobiográfico distanciado de su entorno familiar. Pero en *Viaje olvidado* la escena enunciativa es definitivamente otra. La metamorfosis que manifiestan sus voces narrativas no se

limita a la representación, mediante el uso eficaz de la tercera persona, del extrañamiento que los protagonistas experimentan ante lo que les sucede. "Volverse otras" no significa para estas voces responder a una consigna de orden representativo sino repetir, en el relato de lo ocurrido, la experiencia de un pasado al que faltaron. Esto es, volverse a *perder* en la ocurrencia del recuerdo, para *encontrarse*, siempre por primera vez, en el asombro o el desconcierto, a veces, en el temor, otras, en la urgencia de saber o el deseo de olvidar, que aún les despierta ese pasado interminable. Ya sea que se manifiesten en tercera o en primera persona, estas voces siempre se vuelven otras. Pero no según el modo premeditado en el que las nenas de "Las dos casas de Olivos" deciden intercambiar sus lugares y transformarse una en la otra, sino según la forma misteriosa e inadvertida en la que la mujer sin nombre de "El mar" se olvida de la vergüenza que le provoca el traje de baño y, sin dejar de ser ella misma, comienza a "asemejarse [...] a la bañista del espejo" (115).

Es probable que sea en la voz aturdida de la protagonista de "La calle Sarandí", junto a la voz narradora de "Cielo de claraboyas", las más extraordinarias del volumen, donde esta transformación se torne en cierta forma más perceptible. "La calle Sarandí" se inicia con un enunciado algo confuso que, además de anticipar la tensión que liga los recuerdos al olvido, y que es su tema, entredice el estado de conmoción en que se encuentra la protagonista. "No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras" (86). Al decir que sólo se acuerda de algunas tardes otoñales, dice además que estas tardes están "presas" (tan "presas" como, se verá, está ella misma) de otras que permanecen tapadas. El cuento presenta en adelante lo sucedido en una de estas tardes inolvidables. Con la misma ambigüedad con que todo se narra hasta el final, esa tarde, más oscura, más fría y más

ventosa que las otras, surge sobre un fondo de otras apacibles en las que "los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo –indica la narradora–, envolvían los árboles de la calle Sarandí, cuando [ella] era chica y [la] mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal" (*Idem*). En el camino al almacén, se cruzaba habitualmente con un hombre "que decía palabras pegajosas, persiguiendo sus piernas con una ramita de sauce, de espantar mosquitos" (87). La situación, que la frase insinúa inicialmente como una suerte de juego equívoco, entre sensual e inofensivo, con un hombre "que siempre estaba allí, como un escalón o como una reja" de las casas de la cuadra, y en frente del cual debía pasar de modo "inevitable" cuando las crecientes del río le impedían tomar otro camino, se transforma, para ella, en una pesadilla atroz, que su memoria recupera, en forma fragmentaria y transfigurada, convertida en la escena aterradora de un cuento infantil.

"Una tarde más obscura y más entrada en invierno que las otras, el hombre ya no estaba en el camino. De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito obscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. Las horas habían pasado en punta de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio; en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando por la ventana de mis dedos vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama. Me quedaba el horror de la calle por atravesar. Salí corriendo desanudando mis manos; voltié una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó" (*Idem*).

Igual que en "Cielo de claraboyas", aunque con la diferencia evidente de que en este caso se trata de una narradora

protagonista y no de alguien que mira a través de un vidrio, todo se cuenta con la distancia y los recursos propios del relato melodramático. Apelando a imágenes y acciones convencionales, la composición metonímica de la narración devuelve amplificado aquello a lo que alude: una "voz enmascarada" persigue a alguien de "pasos inmóviles" hasta agarrarla del cuello y meterla en una "casa envuelta de humo y telarañas" en la que hay una "cama de fierro". La aparición de una víctima y un victimario (un perseguidor), en un escenario truculento, protagonizando una situación amenazante, resaltan lo ocurrido –podría decirse que lo sobreactúan–, al tiempo que impiden conocer con certeza qué sucedió en ese momento. ¿Qué pasó aquella vez entre esa nena y ese hombre? ¿Qué le ocurre a esta narradora en el presente del recuerdo para que lo que su relato anuncia en principio como un juego de seducción inocente se torne, pocos enunciados después, una escena pesadillesca de la que no puede sustraerse aunque quiera?

Interesada en reponer un sentido cierto donde el cuento plantea un secreto ominoso e inextricable, la crítica coincide en leer este episodio como un acto de abuso sexual, una violación, de la que la nena logra preservarse imaginariamente, al recluirse en el espacio de sus manos.[17] Una vez más estas lecturas le atribuyen a la imaginación de Ocampo una función reparadora que no deja leer la fisura en que se constituyen estos personajes e impide que se sitúe con precisión la singularidad de las voces narrativas. Presa de lo que no quiso ver pero inevitablemente vio, encerrada en una imagen que la barrera fallida del "cuartito oscuro de [sus] manos" –una barrera que es, en rigor, "la ventana de [sus] dedos"– le restablece intensificada a través de detalles investidos de una atracción particular (la voz del hombre, los zapatos al borde de la cama y el fierro de la cama resultan datos imborrables), la protagonista queda para siempre retenida en el deseo infantil de no querer saber

lo que ya sabe. Después de haber visto al jardinero vestido de negro, la nena de "La siesta del cedro" se resiste a reconocer que su amiga está muerta, acudiendo a estrategias pueriles, destinadas al fracaso: habla fuerte, canta fuerte, golpea sillas y mesas, todo, para "no poder oír" el secreto que ya escuchó. Del mismo modo, la narradora de "La calle Sarandí", que no es una nena, pero tampoco una adulta, recurre al gesto torpe del "cuartito oscuro de sus manos" para darse una posibilidad que, como bien sabe Cristián Navedo en "Los pies desnudos", está fuera de su alcance.

"¿Les asombra tanto el olvido como la imposibilidad de olvidar?" –pregunta Silvina Ocampo en *Ejércitos de la oscuridad* (2008, 58), colección de anotaciones insomnes en la que se encuentra desperdigada una fulgurante teoría del recuerdo. Precisamente, esta experiencia del fracaso del olvido es lo que retorna como olvidado en el recuerdo de la protagonista de "La calle Sarandí". Porque no estuvo allí cuando el olvido fracasaba y su mirada veía lo que (de haber podido) hubiese elegido no mirar, es que la voz que cuenta lo ocurrido, una voz infantilizada, una voz con la "cara de idiota" que comparten muchos de estos personajes, sin dejar de ser propia, se volvió otra. No la voz de la niña que fue (una voz irrecuperable), ni tampoco la de la adulta interesada en recrear ese momento con un lenguaje infantil, sino la de alguien demorado en un limbo de inmadurez sin edades: una voz a la que la persistencia del deseo infantil, irrealizado, dejó para siempre inmadura, definitivamente perdida en un estado de atontamiento general. Como todos los personajes de este libro, la protagonista vive en una atmósfera intermedia, opaca y nebulosa, en la que cuesta distinguir las cosas con nitidez y a menudo falla el reconocimiento. Así, no identifica a la "familia enana" que rodea al padre en una foto familiar, pero vislumbra en un espejo roto la forma de la trenza, "gruesa arriba y finita abajo como los troncos de los

palos borrachos" (88), que aprendió a hacerse de chica. Se acuerda de la frente "nunca lisa" que tuvo desde pequeña, pero no advierte el crecimiento del "chico de [su] hermana", al que seguirá creyendo siempre un recién nacido. Como si no terminara de recordar ni de olvidar del todo, su relato, confuso y discontinuo, dice de una forma difícil de describir, en la que ni se revela ni se oculta nada, lo que ella sabe a pesar suyo.

De esta ambigüedad, que es la principal fuerza de sentido que mueve a los personajes y narradores de *Viaje olvidado*, deriva no sólo la forma dislocada, desmañada, "negligente" (para usar, el término de Victoria), que caracteriza la lengua de estos relatos, sino también el carácter asociativo, laxo, a veces, aleatorio, que define sus tramas: "Una libertad de narrar asociando, que por momentos olvida la causalidad y que se puede percibir como un desorden en la construcción del relato" (Ulla 1998, 13). Las historias avanzan como a tientas, movidas por un impulso metonímico, indefinido e imprevisible, que afecta tanto la diégesis como la sintaxis oracional. La causalidad se desarticula y los argumentos, desentendidos del imperativo del efecto final, permanecen en un estado de suspensión e inacabamiento. Así también la lógica atributiva que organiza las estructuras oracionales se desorienta y, según los casos, se invierten las relaciones entre sujetos y objetos, se expande el significado de un término, a partir de imágenes extravagantes que lo envían a territorios inesperados o se desata una catarata de proposiciones yuxtapuestas sin vínculos claros.

Sobre el final de "La calle Sarandí", como en otros finales del libro –pienso, por ejemplo, en el desenlace de "Cielo de claraboyas", de "Paisaje de trapecios" o de "Los funámbulos"–, el discurso se descompone de una manera particular. En el instante preciso en el que la narradora repite su deseo de "no ver más nada", la acción se acelera, las imágenes y las asociaciones

sobrevienen a un ritmo febril, inusitado, y la sintaxis se precipita en una atolondrada acumulación de proposiciones breves, sin nexos manifiestos, y encabezadas por la insistencia del lexema copulativo.

"No quiero ver más nada. *Es*te hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. *Es*toy encerrada en el cuartito obscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. *Es*e hijo fue casi mío, *es*a voz recitando un discurso político debe ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y *es*a cuna vacía, tejida de fierro..." (89. El subrayado es mío.)

Con una lengua alterada, hecha de la alteración del personaje, una lengua que no es expresión de su desconcierto, sino que se encuentra en sí misma desconcertada, el relato repite, con cierto dramatismo, el acontecimiento central de *Viaje Olvidado*. Desprovistas de conectores lógicos y causales, las frases, que, en rigor, son imágenes, significan por contigüidad, como si la remisión de unas a otras, conformara el único modo posible de aproximarse a un sentido que aparece y se sustrae al mismo tiempo. Desentendidas de las convenciones comunicativas, libradas a la fuerza de condensación y desplazamiento que define su naturaleza vacilante, estas imágenes transforman el discurso de la narradora en ese espacio, íntimo e inaccesible a la vez, siempre profundamente inquietante, en el que restos y figuras del pasado coexisten y se superponen con personajes y situaciones del presente. Que el "chico de [su] hermana" remita al "hijo que fue casi [suyo]" y que ambas imágenes se asocien a la del "hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos", lejos de develar el sentido oculto en el pasado, lejos incluso de brindar la clave que explicaría ese misterio, anuncia la inminencia de una confesión irrealizada, que permite vislumbrar secretos tan elocuentes como inexplicables.

En la narrativa de Ocampo, escribe Adriana Mancini (2003, 41), "un movimiento preciso y variado de la forma acompaña los excesos del contenido." En el caso de *Viaje olvidado* ese movimiento, modulación incesante de una lengua en perpetuo estado de desequilibrio, se corresponde con –tal vez sería más exacto decir *realiza*– el estremecimiento que agita a estos personajes en el instante en el que el pasado vuelve en toda su ambigüedad. ¿Cómo contar el recuerdo de lo no vivido en un tiempo que sin embargo nos pertenece? ¿Cómo narrar lo que, habiendo ocurrido en uno, no se pudo presenciar? "Cuando digo *uno* –aclara Silvina Ocampo (2008, 71)– nunca pienso en mí". ¿Cómo contar la infancia? La pregunta, que impulsará en adelante toda su búsqueda narrativa, encuentra en *Viaje olvidado* una respuesta deslumbrante. La agramaticalidad de la prosa, la apertura de las tramas narrativas, el desvarío de las construcciones oracionales, la imprecisión de los usos preposicionales, la "tortícolis" de las imágenes, transmiten sin comunicar –sin la reflexividad propia del acto comunicativo– el olvido de sí mismos en que caen los personajes y las voces narrativas de estos cuentos. Si en momentos como el final de "La calle Sarandí" o el desenlace de "Cielo de claraboyas" (me refiero puntualmente al intervalo que se abre entre la "jarra de loza que se cae al suelo" y "una cabeza partida en dos [...] donde florecen rulos de sangre atados con moños" (19)) la lengua narrativa "desbarranca", se "desboca"[18] de tal modo que hace presentir que lo se cuenta está siendo contado por una figura inaprensible, como si la lengua hablara sola y sin dirigirse a otros, es porque en ella habla la distancia que separa a estos personajes de sí mismos, la que los aparta de las certidumbres del lenguaje y los devuelve a la experiencia muda de la infancia.[19]

Esta distancia, a la que aluden los relatos cuando refieren la incomodidad que los personajes experimentan en sus

propios cuerpos, los inconvenientes que les ocasiona la desaparición de algunos de los miembros, o el encierro y el ahogo que padecen dentro de sus vestidos, es la que libera en *Viaje olvidado* una sintaxis anómala, imágenes inéditas, adjetivaciones rarísimas, una composición descoyuntada. La incipiencia y la imperfección de las formas, la inestabilidad de los medios, replican la falta de identificación, el estado de desorientación o azoramiento en que viven estos personajes. "[...] la sintaxis –escribe Gilles Deleuze (1995, 259)– es un estado en tensión hacia algo que no es sintáctico ni siquiera lingüístico (un afuera del lenguaje)." Los cuentos inventan una lengua tensa, estremecida, en la que se escucha la turbación de estos personajes, desde antes incluso de que sepamos qué les está sucediendo –los comienzos de estos relatos son tan sorprendentes como sus finales–: una lengua nueva a la que sólo es posible apreciar en toda su novedad, en su auténtica potencia de invención, si se advierte el carácter singular que tienen estos cuentos. De ellos podría decirse lo que Adolfo Bioy Casares (1994, 21), a quien previsiblemente no le gustaban, dijo a propósito de las narraciones posteriores de Silvina Ocampo: "no se parecen a nada de lo escrito", fueron elaborados sin "influencias de ningún escritor".[20]

"*Viaje olvidado* –contó Silvina Ocampo (en Ulla, 1982, 135)– está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: 'esto está mal escrito'". La reflexión sobre los alcances de los medios literarios llegó más tarde, cuando los cuentos estaban listos. En aquel momento, recuerda, "yo [...] no discernía bien, no sólo no discernía: no había decidido qué me gustaba, y menos todavía en nuestro idioma, porque me gustaba lo que ahora no me gusta. [...] El arte es igual a las experiencias de amor, el contacto primero con un arte. En aquella época yo no podía discernir muy bien cómo había que escribir en español" (*Ibíd.*, 134-5). A esta inocencia hay que remitir

los mayores aciertos de estos cuentos. Sin pautas precisas sobre cómo se debía escribir, sin gustos literarios definidos, en una lengua cuya gramática no conocía del todo y que percibía como una lengua en formación, Ocampo se dejó atraer por la experiencia literaria con una impasibilidad manifiesta.[21] El desconocimiento, la indiferencia involuntaria hacia las morales literarias establecidas, le permitieron inventar una literatura de efectos inéditos y singulares, que creó sus propios criterios de valoración. Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no sólo al margen del ideal de escribir bien, que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también del imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano. En una entrada de sus *Diarios*, fechada a mediados de 1969, Alejandra Pizarnik (2003, 479) consigna que, cuando ella se quejaba de su dificultad para escribir relatos y lamentaba no poder resignarse a que "una narración [fuese] un escorzo, algo incompleto", Silvina Ocampo le decía que precisamente "eso" (inconcluso e indefinido) era una narración.

Indiferentes a las morales del grupo, estos cuentos respondieron ante todo a la fascinación de Silvina Ocampo por la infancia, esa fascinación que, como escribió Molloy (2003, 13), "es la materia misma de su literatura". El inacabamiento de las tramas, la inmadurez de los procedimientos lingüísticos y literarios, obedecieron a las exigencias propias del mundo narrativo inventado –a lo que Blanchot (1969a y e), denomina la "ley de secreta del relato". Sólo desde la perspectiva evolutiva en que se leyó a menudo este libro se puede considerar que sus formas son variantes iniciales o embrionarias de un modelo que la autora desarrolla y perfecciona más adelante. Las pocas lecturas que se hicieron de *Viaje olvidado* en su conjunto[22] acuerdan en apreciar la originalidad inventiva, y en evaluar sus características formales como "falencias" (Ulla 1998, 11) o

"defectos" (Peralta, 135), propios de la espontaneidad inicial de la autora. En todos estos casos, *Viaje olvidado* resultaría el inapreciable punto de partida de una narrativa que alcanza en *Autobiografía de Irene*, el libro siguiente, una etapa de "madurez" (los autores emplean este término) lingüística y compositiva, motivada principalmente por la incorporación de pautas provenientes del modelo borgeano. Un doble movimiento en el que todavía se escuchan, aunque muy atenuados, los reparos de Victoria. El acuerdo no sólo diluye la excepcionalidad de *Viaje olvidado*, al supeditar sus efectos novedosos a un desenvolvimiento posterior, sino que además –y esto es lo que me interesa interrogar en adelante– interpreta como un progreso la identificación que *Autobiografía de Irene* manifiesta con la moral formalista, defendida por Borges y Bioy Casares. Menos que el avance hacia formas más complejas, el segundo libro de Ocampo comporta, en la relectura que propongo a continuación, un desvío de los hallazgos que distinguieron a *Viaje olvidado* y un debilitamiento de la búsqueda inmanente que impulsó a esta narrativa en sus comienzos.

Autobiografía de Irene: la disciplina formalista

Publicado en 1948, once años después de *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene* reúne algunos de los relatos que Silvina Ocampo escribió a lo largo de la década del cuarenta.[23] "Epitafio romano", el cuento que encabeza el volumen, se había publicado inicialmente en *La Nación*, en septiembre de 1943, y "Autobiografía de Irene" y "El impostor", la *nouvelle* que ocupa más de la mitad del libro, habían aparecido en los números 117 (julio 1944) y 164-165-166 (junio-julio, agosto y septiembre 1948) de *Sur*. "La red" y "Fragmentos de un libro invisible" fueron los únicos inéditos hasta ese momento. A diferencia de

la cantidad de relatos breves y de anécdotas mínimas que integran *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene* se compone de cinco narraciones extensas y de asuntos complejos. Sin dudas, tal como lo señaló la crítica, el libro manifiesta la adhesión a la prédica de Borges y Bioy. Pero antes que esta adhesión –digo "antes" porque se trató justamente de una condición de posibilidad para que ella se realizara–, exhibe el modo en el que Ocampo se torna sensible a las distintas exigencias del contexto inmediato. No sólo porque las transformaciones técnicas y temáticas responden, como ya dije, a los valores estéticos que su amigo y su marido proclaman en el interior de *Sur*, sino también porque los cambios que los cuentos registran a nivel de la sintaxis oracional, en particular, y de la lengua, en general, atienden en cierta forma a las objeciones que su hermana expuso en la célebre reseña: pienso, por ejemplo, en la forma en que el léxico culto y las referencias eruditas desplazan por completo los giros coloquiales y las imágenes inusitadas, acusadas de mal gusto, de *Viaje olvidado*.

En *Autobiografía de Irene*, la búsqueda singular que la literatura de Ocampo desencadena en *Viaje olvidado* se desvía de los propósitos inmanentes que la impulsan para orientarse en un sentido ajeno y exterior, en el que se debilita notablemente su fuerza de invención inicial. El libro puede leerse, en primera instancia, como una respuesta demorada al desafío con que su hermana le abre las puertas del reconocimiento literario.

> "El *Viaje olvidado* –concluye Victoria en su reseña (1937c, 121)– es un primer libro en que encontramos cualidades y defectos equivalentes. Estos defectos ¿son el reverso indispensable de las cualidades? ¿Sería posible aumentar las unas y disminuir las otras? Sólo Silvina Ocampo puede contestar a estar interrogaciones dándonos un nuevo libro."

La interpelación proyecta sus efectos intimidatorios más allá de *Viaje olvidado*: no sólo liga el debut narrativo de Silvina a los

presuntos "defectos" de este libro, sino que además condiciona el futuro literario de la escritora a la superación de estas insuficiencias. Una interpelación severa –amparada en las virtudes del *escribir bien*– a la que Silvina reacciona con cierta timidez y acatamiento, por vías distintas aunque relacionadas. En 1942, aparece su segundo libro, *Enumeración de la patria*: los incómodos relatos de *Viaje olvidado* ceden su lugar a una colección de poemas de temas nacionales y universales, escritos en una lengua poética instituida, atada a pautas líricas tradicionales. A este libro, que recibe dentro y fuera de *Sur* una inmediata acogida favorable (además de la elogiosa reseña de Borges, Silvina obtiene el Premio Municipal de Poesía), le sucede, en 1945, *Espacios métricos*, otro libro de poemas igualmente moldeados sobre pautas convencionales.[24] Como en mucha de su poesía posterior, en estos poemas, señala Nora Avaro (2003),

> "[…] la imaginación, facultad esencial en la preceptiva artística de Ocampo, se debilita […] y en ese lugar casi vacante, se activan la destreza y la disciplina propias del entrenamiento versificador. La cierta agramaticalidad de su prosa, fundamentalmente la de sus primeros y magníficos relatos de *Viaje olvidado*, revierte en el cambio de género en una discreta apostura del verso."

La misma pérdida de la potencia imaginativa ligada al esfuerzo retórico y disciplinador por acogerse a fórmulas consolidadas signa los cambios en *Autobiografía de Irene.*

Luego de una larga década de tortuosas vacilaciones e inquietudes en torno a su escritura –vacilaciones de las que su correspondencia con Bianco proporciona testimonios repetidos– Silvina publica su segundo libro de relatos.[25]

El ingreso a la poesía incidió en su consideración sobre las posibilidades de un lenguaje más reflexivo y elaborado.[26] Una lengua literaria convencional y trabajada, en la que no se aventuran

aún los riesgos y los excesos en que su prosa incurrirá a partir de *La furia y otros cuentos* (1959), reemplaza las anomalías sintácticas de *Viaje olvidado*. Antes que un perfeccionamiento o una maduración formal, las narraciones de *Autobiografía de Irene* presentan un notable cambio de registro, ligado a un evidente cambio de temas, un aprendizaje esmerado hacia una lengua más estándar, más transparente y ajustada a las normas estilísticas, en la que contar historias intrincadas de dobles y clarividentes.[27] Son relatos que exhiben el denodado y (en estos términos) exitoso esfuerzo que Ocampo realiza por responder a los mandatos lingüísticos y literarios instituidos en *Sur* –que no son, por supuesto y según vimos, sólo los mandatos que su hermana le impone sino los que Victoria misma comparte con una amplia mayoría de los miembros de la revista, entre ellos, algunos de los más cercanos a Silvina como son Bianco y el propio Bioy. Como señaló Matilde Sánchez con agudeza, en estas ficciones

> "el lenguaje lleva la cadencia de la poesía [...]. Y precisamente la poesía, el trabajo con la lengua pero también una sensibilidad fundada en el desapego de lo cotidiano, permiten el recuerdo de lo que vendrá. Por eso, porque la prosa de la ficción y la presciencia se funda en la distancia, es éste el momento más "alto" de la narrativa de Ocampo, donde no hay lugar para la exageración que señalaba Molloy. La poesía, en Silvina, es sinónimo de métrica y norma literaria, de belleza y armonía, el reino de los supuestos universales de la tradición literaria" (1991, 277).

Sin dudas *Autobiografía de Irene* es el momento más "alto", el más elevado, el artísticamente más logrado de toda su prosa, si se lo valora desde las pautas vigentes en *Sur* e incluso más allá de la revista, pero es también y, por las mismas razones, el menos intenso de toda su obra narrativa. Esta es la conclusión que se anuncia en el comentario de Sánchez, que lee a Ocampo en la perspectiva ineludible y ya canónica que

inauguraron los ensayos de Molloy. La voz extraña e inesperada que cuenta las historias iniciales y en la que se prefiguran muchos de los narradores posteriores se diluye en *Autobiografía de Irene* en manos de una conciencia estética advertida de la importancia de las convenciones y dispuesta a abrevar en el espacio compartido de la tradición literaria universal. No sólo en el espacio ya cronometrado de una lengua poética acompasada, armónica y de una belleza reconocible, sino también en el de las ficciones fantásticas que Ocampo contribuye a difundir en estos años junto a Borges y a Bioy.[28]

Como las narraciones de Bianco, aunque sin la plena convicción con que él suscribe a estas exigencias hasta el final de su carrera, *Autobiografía de Irene* responde tanto al imperativo de "escribir bien" como al de "construir bien". La búsqueda narrativa se identifica en este punto con la idea de que la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia, y adhiere transitoriamente –Ernesto Montequín acierta en designar este período como "un período de transición estética" (en Ocampo 2006, 295)– a la lógica compositiva que distingue a las "obras de imaginación razonada" (Borges 1985, 12). Silvina concentra su máximo esfuerzo en la construcción rigurosa de argumentos complejos y recurre para ello a tópicos y procedimientos propios del género fantástico, e incluso, en el caso de "El impostor", del género policial, en el que se había ejercitado con Bioy un par de años antes escribiendo *Los que aman, odian*. Pero son sobre todo los modos de la representación fantástica los que apartan esta escritura de Ocampo de la conmovedora e inaprensible rareza de los primeros cuentos y la orientan hacia el calculado efecto de vacilación que provocan las narraciones de *Autobiografía de Irene*. La indiscernible ambigüedad que domina todos los niveles del relato en *Viaje olvidado* cede su lugar a la controlada e inteligente duplicidad que organiza

los diferentes aspectos de estos cuentos. "Un principio de binarismo –señala Tomassini (1995,42), a quien se le debe, también en este caso, el análisis de conjunto más exhaustivo que se realizó del volumen– gobierna el espacio del cuento, desde la configuración del proceso enunciativo hasta los posibles recorridos de lectura que el texto autoriza, pasando por el desdoblamiento de personajes en actantes opuestos o complementarios y la polifurcación de un acontecimiento en sucesivas versiones e inversiones."

Mientras la consigna de "volverse otra", que Panesi propuso como matriz especular de los relatos de Ocampo, alcanza en *Viaje olvidado* una resolución intensiva, en tanto su cumplimiento hace aparecer la diferencia irreductible que liga a un personaje, a una voz o a un acontecimiento consigo mismo, en *Autobiografía de Irene* la realización de esta consigna se efectúa en un plano representativo en el que volverse otro significa ciertamente *ser otro* y, por tanto, la extrañeza propia de la alteridad queda circunscrita al territorio conocido del doble o de lo múltiple. Las distintas variantes que presenta la instancia enunciativa en estos cuentos se resuelve por lo general mediante la duplicación representada de las voces narrativas. El interrogante en torno al que se despliegan las historias se aleja de la pregunta inaugural de la literatura de Ocampo (¿Quién cuenta estos cuentos? ¿Quién habla en ellos?), para situarse en el marco de los acontecimientos extraños que conforma habitualmente el mundo de las ficciones fantásticas. Las tramas avanzan impulsadas por el interés en dilucidar el sentido de sucesos enigmáticos, que la mayoría de las veces dan lugar a una multiplicidad de versiones diversas o contrapuestas. En "El impostor", que es junto a "Autobiografía de Irene" la narración más emblemática del volumen, aparecen dos narradores, representados y en primera persona, que asumen el relato de manera sucesiva y presentan diferentes explicaciones

de lo ocurrido. Como en *El perjurio de la nieve*, de Bioy y en "Sombras suele vestir", de Bianco (aunque la narración está aquí a cargo de una voz en tercera persona que encarna las distintas perspectivas), esclarecer el sentido de los acontecimientos es una tarea que queda siempre en manos del lector.[29] "El impostor" dialoga de un modo directo con estos dos relatos, a tal punto que los tres pueden considerarse como distintas variantes de un mismo ejercicio narrativo: el que busca conjugar las convenciones del fantástico con las leyes del policial y ambas con una reflexión metaliteraria sobre las posibilidades del acto de leer.

El primer narrador de "El impostor" es Luis Maidana, un joven estudiante enviado a una estancia abandonada en Cacharí con el propósito de resolver "el misterio de [la] reclusión" de Armando Heredia. Luego de haberse recibido de bachiller en Europa y a punto de iniciar sus estudios de medicina, Heredia se encierra sorpresivamente en la estancia familiar y renuncia a su vida anterior. El padre le pide entonces a Maidana, hijo de uno de sus mejores amigos de la infancia, que pase unos días en el campo preparando sus exámenes, con la intención de que intente averiguar las razones del retiro del joven Heredia y con la esperanza de que el contacto con él pueda influir favorablemente sobre su hijo. El relato de Maidana, cuya extensión ocupa casi la totalidad de la *nouvelle*, cuenta las difíciles alternativas de su estadía en la estancia. Es un relato saturado de indicios y alusiones, en el que el vínculo entre ambos jóvenes se describe, de un modo ambivalente, como una amistad recelosa, tensa y prevenida, hecha de confidencias mutuas y significativas complementariedades. Ambos se sienten atraídos por la que parece ser la misma mujer. Heredia no sueña, lo obsesiona la idea de no poder soñar, su psicoanalista le pidió en vano que escribiera sus sueños en un cuaderno; Maidana, en cambio, sueña mucho, confunde sus pensamientos

con sus sueños, recuerda a menudo objetos y personas que vio en sueños anticipatorios. Maidana cree en la transmigración de las almas, en teorías sobre la reencarnación; Heredia es un escéptico. Una noche, luego de haber descubierto que Heredia está loco, que la mujer de la que está enamorado y con la que cree encontrarse murió hace años, un sueño le anticipa su asesinato a manos del otro. Heredia descubre finalmente que Maidana es un espía de su padre y lo mata. Como en situaciones anteriores, la escena previa al crimen aparece duplicada en el relato: primero se cuenta la situación soñada, luego lo ocurrido. Todo es ambivalente en la narración de Maidana, todo se parece a otra cosa, recuerda a algo que sucedió antes; los personajes tienen una consistencia lábil y escurridiza: la casera y el peón de la estancia parecen "invisibles", Heredia aparece y desaparece de golpe, María Gismondi es y no es la muchacha que Maidana se encontró en el tren. Una declarada atmósfera de irrealidad, que Maidana describe una y otra vez, de distintas maneras, aunque nunca con el énfasis innecesario en que incurre al recordar los conocidos versos de Dante Gabriel Rossetti que Borges había invocado ya en el prólogo a *La invención de Morel*, contamina toda su versión de los acontecimientos.[30]

El segundo narrador aparece en el momento del desenlace, inmediatamente después de que Maidana abandona su relato e intenta huir de Heredia. Se trata de Rómulo Sagasta, un amigo del padre de Heredia, cuya llegada a la estancia había sido anunciada al joven en una carta. Sus "Consideraciones Finales" revelan el desenlace de la historia, que no es, tal como todo induce a pensar, el asesinato de Luis Maidana sino el suicidio de Armando Heredia. Como ocurre con la presentación de la perspectiva de Julio Sweitzer en el final de "Sombras suele vestir" o, más aún, con la interpretación que Alfonso Berger Cárdenas plantea de la relación de Juan Luis Villafañe en

El perjurio de la nieve, las consideraciones de Sagasta proponen una explicación nueva sobre los hechos narrados. Su discurso enmarca *a posteriori* la versión de Maidana e invierte su sentido: anuncia que el relato es en realidad el cuaderno titulado "Mis sueños", escrito por Heredia. "Armando Heredia –afirma Sagasta– sufría desdoblamientos. Se veía de afuera como lo vería Luis Maidana, que era a la vez su amigo y su enemigo" (Ocampo 1975, 89).[31] Luego de algunas averiguaciones entre los amigos de Heredia en Buenos Aires y entre los conocidos en Cacharí, Sagasta descubre además que Maidana no existió nunca, que es un "ser imaginario" que Heredia inventó en su locura. La resolución, que, tal como advirtió Pezzoni (1986c, 205) guarda un indudable parentesco con la de "Le voyageur sur la terre" de Julien Green, la *nouvelle* que Silvina Ocampo traduce en 1945 para "Cuadernos de la Quimera", no es sin embargo definitiva. La versión de Sagasta abre un último interrogante que deja pendiente el desenlace de la historia.

> "A veces pienso –afirma, en el final de sus consideraciones– que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena.
>
> *No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay como saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad"* (90).

Además de mostrar una característica común a todos los narradores y personajes de *Autobiografía de Irene*, como es el carácter reflexivo, elaborado y, en algunos casos, sentencioso de sus voces (pienso, por ejemplo, en la voz profética que cuenta "Fragmento de un libro invisible"), estas observaciones plantean la alternativa de que sea Sagasta quien haya soñado todo lo sucedido, de que la historia de Heredia-Maidana sea

el resultado de las perturbaciones psicológicas que sufre el propio Sagasta.[32] En esta alternativa, "El impostor" presentaría una nueva variante del tópico del soñador-soñado, transitado por Borges en esos años: Heredia encarnaría la figura del hombre que sueña mientras es soñado por Sagasta. Como observa Tomassini (1995, 43) en tácita disidencia con Pezzoni, las conclusiones de este segundo narrador autorizan distintos modos de lectura del cuento, de acuerdo con modelos de género alternativos y no excluyentes entre sí: el del relato fantástico, el del psicológico y del policial, según se atienda al tema del doble, al de la locura o al del develamiento de las causas de la muerte acaecida.[33] Si bien la ambigüedad de la historia permanece –para Pezzoni (1986c, 205), por el contrario, el "documento" de Sagasta reduce la incertidumbre fantástica de la primera versión a una única explicación decepcionante– el hecho de que los distintos sentidos de la trama remitan a verosímiles precisos y específicos limita su indeterminación al efecto de ambigüedad deliberado, previsible y, en última instancia delusorio, que, como señalé más arriba, caracteriza a los cuentos de este libro.

Los mismos procedimientos que Ocampo maneja en el final de "El impostor" componen los desenlaces de "Epitafio romano" y de "La red". En "Epitafio romano", la historia, situada en la antigüedad clásica, en la que el cónsul Claudio Emilio castiga la infidelidad de Flavia, su mujer, encerrándola y haciéndola pasar por muerta, explicita el mecanismo de los finales alternativos. El cuento propone tres desenlaces diferentes en los que coexisten sin resolverse distintas explicaciones de lo que sucede dos años después del encierro, cuando el protagonista lleva a la esposa ante su tumba y le permite leer su epitafio. Como anota Pezzoni (1986c, 204), cada final se inscribe en un verosímil posible. En el primero, que es el que el narrador juzga como "el más previsible", en tanto se ajusta a las creencias

y mandatos de la época, "Flavia agradece a Claudio Emilio la salvación del honor de sus hijos y de su familia por haberla ennoblecido prematuramente con los privilegios que sólo puede otorgar la muerte" (13). En el segundo, elaborado conforme al verosímil fantástico, un comentario de Flavia a su esposo ("[…] todos creen que he muerto, salvo tú: tú eres el único equivocado." (13) hace saber que ella es en efecto una aparición, un fantasma, e invierte el significado de la historia. En el último, el sentido se desplaza hacia el "relato de intriga". Flavia se reconoce indigna del privilegio de la muerte, Claudio Emilio parece arrepentirse de su venganza y busca en vano rectificar su decisión. Lleva a Flavia a su casa pero "nadie la reconoce y ella asegura ser una mendiga que un demente ha violado, después de vestirla con las túnicas que robó de una urna sagrada. La locura de Claudio Emilio es tal vez inevitable; nadie entiende sus explicaciones claras e ingeniosas […]" (13-4). El procedimiento es ocurrente, pone en escena el carácter artificial de la elaboración estética, exhibe su condición de juego deliberado; su aplicación, esmerada y habilidosa, no alcanza sin embargo la pericia constructiva que presenta poco después en "El impostor". "Epitafio romano" se muestra en este sentido no sólo como el ensayo inicial de una técnica con la que Ocampo obtendrá luego mejores resultados sino también como el testimonio inicial de su arduo esfuerzo por adherir a la moral formalista del relato.

El desenlace de "La red", un cuento de naturaleza fantástica en el que se articulan dos de los motivos del género más utilizados en la literatura de Ocampo: además del tópico del doble, el de la metamorfosis, postula la alternativa final de que todo lo narrado hasta ese momento resulte un sueño. Como en "El impostor", también en este relato la instancia enunciativa se encuentra duplicada: una narradora anónima introduce, comenta muy poco y cierra la historia que su amiga Kêng-

Su le está contando. La historia de Kêng-Su, que guarda algunas similitudes con el microrrelato de Chuang Tzu, recogido en la *Antología de la literatura fantástica*, narra la premeditada venganza de una mariposa, a la que trató de apresar clavándole un alfiler en el cuerpo. Cada día, cada vez que Kêng-Su vuelve a su habitación, encuentra, subrayadas con puntitos como de alfiler, en alguna de las páginas de los libros de su biblioteca, frases moralizantes e intimidatorias en las que se anuncia el castigo que la espera. Kêng-Su se obsesiona, no puede dejar de pensar en el animal: borda involuntariamente alas en el tapiz que le encargaron, durante las comidas sólo intenta conversaciones sobre insectos, ve las marcas de los puntitos en todas partes. Una mañana, mientras está nadando en el mar, ve aparecer a la mariposa con el alfiler todavía en el cuerpo. El insecto la asedia intentando incrustárselo en los ojos. Kêng-Su nada con desesperación hasta la costa y logra salvarse. Sin embargo, no puede desprenderse de la imagen temible que percibió en ese momento: la mariposa se transformó en un "fantasma", "un pequeño monstruo", cuyos ojos se superponen a los de ella cada vez que se mira al espejo. La secuencia prefigura la escena del desenlace, en la que la protagonista se ahoga intentando resistir a un nuevo ataque. El final queda previsiblemente a cargo de la segunda narradora, cuyo relato no sólo postula la duda acerca de la existencia del animal ("En la dorada claridad de la luna, Kêng-Su –afirma– hundía la cabeza en el agua y se alejaba de la costa. Luchaba contra un enemigo, para mí invisible." (24)), sino también la incertidumbre, algo más sorpresiva, de que todo lo narrado tenga una consistencia onírica. "Cuando pienso en Kêng-Su, –agrega la última frase– me parece que la conocí en un sueño" (*Idem*).

Con excepción de "Fragmentos de un libro invisible", que es el cuento menos predecible de la colección, todos los relatos de

Autobiografía de Irene tienden a producir un impacto final. Contrarios a ese efecto de suspensión y de detenimiento que transmiten las historias de *Viaje olvidado*, estos argumentos buscan el desenlace sorpresivo que movilice la atención del lector y estimule la relectura. Mientras en las primeras narraciones de Ocampo el lector se inquieta, se desconcierta, se marea hasta perderse, persiguiendo un sentido que, por obra de una sustracción impensada (la falta de una conciencia lúcida que asuma a su cargo el significado de los hechos), se desvaneció para siempre, o permanece esencialmente indeterminado y secreto, en estos relatos el lector es inducido a un movimiento retrospectivo en el que reponer los significados nuevos, y por lo general contradictorios, que habilitan los finales múltiples. Además de la "rica y voluntaria ambigüedad" que Borges reconoció en las narraciones de Bianco, podría atribuirse a estos cuentos el mismo interés por el lector que celebró en *Las ratas*. La "improbable persona que lea estas páginas" a la que apela la narradora-protagonista de "Autobiografía de Irene" en el comienzo del relato ¿no recuerda acaso al "hipotético lector" de Delfín Heredia en *Las ratas*? Como en las narraciones de Bianco (sin dudas también en las de Bioy, menos, en cambio, en las ficciones de Borges, donde la complicidad se frustra en el mismo momento en que se la propone), la figura de lector que modelan estos relatos es la de "un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa" (Borges 1944k, 77). Un lector perspicaz e interesado, dispuesto a colaborar en desenlaces ambivalentes y enigmáticos, cuyos efectos finales lo reenvían a menudo al comienzo de la historia. Un lector distinto, más inteligente y menos perturbado que el que, atraído por la consternación en que viven los personajes de *Viaje olvidado*, retenido por la presión de lo indecible que atraviesa sus experiencias, se interesa

menos en explicar el enigma de los acontecimientos que en afirmar el secreto de sus voces.[34]

En "Autobiografía de Irene", la circularidad del relato es perfecta; el final de la historia coincide literalmente con el principio del cuento: la reiteración del párrafo inicial en el cierre de la narración impide la clausura definitiva e instaura un recomienzo incesante. Su complejidad temática y compositiva reúne gran parte de las estrategias y motivos explorados en el libro: final abierto, duplicidad de la instancia narrativa, atributo sobrenatural de la protagonista, reduplicación de los sucesos narrados (en visiones y hechos efectivos), postulación rigurosa del verosímil fantástico. Ejecutado con ostensible maestría narrativa y elegancia estilística (una elegancia similar a la que Ocampo presenta en la versión poética de la historia que incluyó en *Espacios métricos*), "Autobiografía de Irene" concentra todas las cualidades necesarias para convertirse en un relato representativo de los mandatos borgeanos. No sorprende entonces que sea uno de los pocos cuentos de Ocampo que Borges (2003) reconoce sin reservas. La particularidad de la protagonista no sólo la liga a uno de sus más entrañables personajes de estos años (Irene Andrade es un doble invertido de Ireneo Funes), sino que además anticipa varias de las más célebres figuras, con las que comparte el don de la clarividencia (con Aurora, la nena de "La sibila", con Leopoldina, con la nena sin nombre de "La muñeca", con Irma Riensi, el personaje principal de "La divina", con Porfiria Bernal, por mencionar algunas). La originalidad de la anécdota reside en que la involuntaria capacidad para prever el futuro priva a Irene de la facultad de recordar.

"Comprendí entonces que perder el don de recordar –explica Irene– es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi

inexistentes para quien los prevé y solamente los vive. El que no conoce su destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro. [...] Creo que esa falta esencial de recuerdos, en mi caso, no provenía de una falta de memoria: creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado" (111).

Con el exceso de reflexión propio de estos narradores, la protagonista expone el motivo central del argumento. Convencida de que sólo con la llegada de la muerte podrá recuperar su pasado, vive aguardando "ese límite de vida que la acercar[á] al recuerdo" (117). Desde los quince años, desde el momento crucial en el que anticipó la muerte de su padre, ansía con fervor alcanzar ese instante de "dicha sobrenatural" (103). "¡Ah, cómo esperé penetrar, sin saberlo, en el claustral recuerdo de esos momentos! –exclama con ostensible amaneramiento poético–. Con qué anhelo, sin saberlo, esperé la muerte, única depositaria de mis recuerdos" (113).

El presente de la narración coincide con la inminencia de la muerte de Irene, con los instantes previos en los que, impulsada por el temor de seguir viva y sin poder recordar, comienza paradójicamente a contar su autobiografía. El presagio final en el que desemboca su relato ilumina las razones que hacen posible que esta paradoja se realice. Como puntualizó Matilde Sánchez (1991, 279), es un cuento con *trompe l'oeil*. Una tarde sofocante, mientras Irene está sentada sola en un banco de la plaza, alguien se le acerca y empiezan a conversar. Hablan de la muerte, discuten los beneficios que la muerte le deparará a la protagonista, cuando, de pronto, la recién llegada le dice a Irene que cree conocerla desde hace tiempo, que ha visto su rostro en una fotografía que ella, Irene, se sacó con un peinado alto, con cintas de terciopelo y sombrero con guindas. Se trata de la misma foto en la que Irene no reconoció su propia

imagen y vio en cambio en su lugar a una mujer, sin sus imperfecciones, que había usurpado sus ojos, la postura de sus manos y el óvalo cuidadoso de su cara. La misteriosa aparición de la desconocida, a quien la protagonista se resiste a mirar y de quien no quiere saber el nombre, es el expediente narrativo, el truco, que permite que, aunque Irene no pueda recordar su pasado, su autobiografía se cuente de todas maneras. De la misma forma, abrupta e intempestiva, en que la interpela en el inicio del diálogo (todas las intervenciones de esta figura surgen, como ella misma en el desenlace del relato, de un modo inesperado), la desconocida anuncia su deseo de contar la vida de Irene. Mientras le pide que no lo haga, que la ayude a defraudar su destino incumpliendo lo que le está determinado, Irene ya sabe que ella la escribirá a pesar de todo: ve las páginas, ve la letra clara y vaticina entonces el comienzo del relato, que reproduce prolijamente el inicio de su autobiografía. El sentido de la narración se invierte por completo en este punto: el relato (imposible) que Irene ofrece de su vida no es sino su propia anticipación de lo que otra, una desconocida que parece conocer de ella lo que Irene no reconoce de sí misma, contará en su lugar.

La transformación, en cuyos efectos se leen las sospechas de Ocampo hacia las evidencias que fundan la escritura autobiográfica, afecta tanto el proceso enunciativo como la instancia temporal. Por un lado, la voz de la narradora-protagonista se identifica al mismo tiempo que se diferencia de esa desconocida (¿quién, sino su doble representado?) que asume a su cargo el relato de recuerdos que, aunque no le pertenezcan, sólo ella puede contar. Es interesante y significativo en este sentido que, tal como advirtió Annick Magin (1996, 81), Ocampo corrigiera, para la inclusión del cuento en el volumen de Sudamericana, la versión original de la escena que había aparecido en la publicación de *Sur*. En la edición de la revista, la imbricación de ambas voces aparece acentuada por la ausencia

de marcas que las distingan. Todas las declaraciones se encuentran entrecomilladas, yuxtapuestas, sin guiones de diálogo y sin que se mencione la identidad de quien habla en cada caso. El conjunto de enunciados traduce gráficamente la proximidad de las voces. Por otro lado, en cuanto a la instancia temporal, la linealidad del relato se quiebra sorpresivamente, de modo tal que todo vuelve a empezar en el mismo punto en el que había quedado. Como el narrador-protagonista de *La invención de Morel* o como los Vermehren en *El perjurio de la nieve*, Irene queda atrapada en el círculo cerrado de la eterna repetición de lo mismo.[35] Presa de sus adivinaciones, no puede dejar de repetir el relato de acontecimientos vividos y olvidados. "El mundo es para ella una cárcel de previsiones que el presente corrobora infaliblemente" (Pezzoni 1970, 475). Su destino se cifra en "vaticinar" el pasado o "recordar" el porvenir: retrospección y anticipación coinciden en el presente perpetuo de su autobiografía. El recuerdo sólo accede a su memoria bajo la forma de la premonición, reduplicado como adelanto de lo que ya pasó, así como el relato de su vida sólo puede contarlo una voz enigmática que, aún no siendo propia, tampoco puede ser completamente ajena. "¿Qué intercomunicación de clepsidra –pregunta González Lanuza (1949c, 57), en la reseña del libro que escribe para *Sur*– [...] se establece entre el destino de Irene y su supuesta "autobiógrafa"? Acaso sea la más recóndita de las revueltas enmarañadas de este claro y diáfano dédalo literario." El mérito máximo de este cuento ejemplar, sin dudas el más logrado de la colección, es haber dejado pendiente la respuesta a esta pregunta, más aún, es haber combinado con inigualable habilidad las obsesiones y recursos que promovieron los preceptos de Borges y de Bioy, para escribir el cuento que anuncie, en las páginas de *Sur*, los límites de las convenciones autobiográficas, el carácter ficcional de toda autobiografía. Un mérito nada menor, pero modesto, para quien,

sin proponérselo, había experimentado ya que la potencia de la ficción reside menos en la combinación de procedimientos complejos y temas prestigiosos, menos en la calculada y perfecta disposición de las unidades de la fábula, que en las secretas e imprevisibles relaciones que se establecen entre quien habla y lo que dice, entre la puerilidad de la anécdota narrada y el encuentro con lo desconocido que ella provoca en la voz que narra.

La sutil intuición de que las "imperfecciones" del comienzo anuncian logros más definitivos que los exitosos esfuerzos de *Autobiografía de Irene* le permitió a González Lanuza señalar que, a pesar de la maestría que demuestra, la deliberación con que Silvina construye estos relatos traba el "juego inventivo de que [...] está dotada la autora" (*Ibíd.*, 58).

> "Lo que quiero decir –afirma en la conclusión de su comentario– es que, a mi entender, la capacidad literaria de Silvina Ocampo, más que 'organizadora' de materiales dados, es directamente creadora de esos materiales; por eso obtiene sus mayores aciertos, no cuando compone, sino cuando realiza en sí misma el hallazgo de algo que parece rescatado de pronto de la tierra incógnita de los sueños" (*Idem*).

Al tiempo que manifiesta el deseo de que la escritura de Silvina retome el camino de *Viaje olvidado*, su juicio valora con temprana lucidez los méritos de estos cuentos. Desatendiendo las normas establecidas por la prédica borgeana, González Lanuza advierte la "deliciosa fatalidad" que el esmerado aprendizaje compositivo de Silvina provocó en sus relatos. Con una marcada atención sobre sí misma, sobre las exigencias y demandas que se le presentan a su literatura, Silvina responde de manera eficaz al mandato de componer "invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis" (Bioy Casares 1991, 11) y escribe entonces el más inteligente y legible de sus libros. *Autobiografía de Irene* prueba en este sentido lo que ella descubrirá poco después: que "la peor influencia que recibimos

[...] es la de nosotros mismos" (Ocampo 2008, 60); la que, volviéndola sensible a las determinaciones del contexto, la desvió de los hallazgos iniciales de sus primeros relatos. Anuncia además, en un movimiento compartido con la narrativa de Bioy, los límites de ese modelo de equilibrio constructivo, que la moral formalista reivindicó en el interior de *Sur* como una alternativa superadora de la falta de reflexión específica que caracterizaba al humanismo literario de la revista.

Junto a los cuentos de *La trama celeste*, la colección de Bioy que Sur publicó también en 1948, los de *Autobiografía de Irene* participan del momento culminante en el que la máxima realización de los imperativos formales coincide con la advertencia de su agotamiento perentorio. Con los cuentos de este libro, Bioy experimenta por primera vez una creciente incomodidad hacia las restricciones que le impone la preceptiva de la que es no sólo uno de sus principales defensores sino también su representante más emblemático. La sospecha de estar componiendo, conforme a un oficio mecánicamente aprendido, narraciones de tramas cada vez más complejas e intrincadas motiva poco después un alejamiento relativo de esas convenciones. Con los cuentos de *Autobiografía de Irene*, Silvina ensaya, por su parte, técnicas y procedimientos de los que o bien se desprenderá luego por completo o bien incorporará transmutados a un universo literario propio, definitivamente alejado de los patrones del cálculo y la disciplina compositiva. La diferencia entre ambos reside en este sentido en las consecuencias dispares que este distanciamiento tendrá sobre sus ficciones posteriores. En el caso de Bioy, el recurso a la parodia como principal estrategia de revisión de los temas y las fórmulas técnicas desarrollados lo mantiene ligado a una concepción constructiva de la literatura. Hasta el final suscribe la idea de que las formas estéticas evolucionan conforme a un impulso interno de automatización, parodia y cambio. Con efectos

cada vez menos sorprendentes, Bioy ensaya durante más de cuatro décadas la renovación de un programa que su literatura había consolidado en los primeros libros. Los intentos repetidos por remozar ese programa, sumados a su persistente interés en alcanzar un "ideal de austeridad" (Pezzoni 1986d, 237) estilística y compositiva, transforman una obra que empezó siendo original en una literatura de magias modestas y alcances módicos.[36] En el caso de Ocampo, por el contrario, el abandono o la transfiguración de las formas aprendidas es el resultado de un deslumbrante y demorado recomienzo de su literatura. Desde *La furia y otros cuentos* (1959), el último de sus libros que se editará en Sur, sus relatos retoman el movimiento inaugurado en *Viaje olvidado* y se apartan completamente de los valores, para entonces tradicionales y anacrónicos, que definen los criterios estéticos en la revista. Con voces nuevas, más cursis, más extravagantes, su narrativa inventa un mundo único, hecho de "carpetas de macramé y medallas de la virgen de Luján" (Molloy 1978, 247), en el que una inocencia soberana –la que le sobreviene a estas voces cada vez que, desposeídas de sí mismas, hablan sin nada que ocultar– despliega con una exaltación gozosa una repertorio de acontecimientos triviales y atroces a la vez.

Notas

[1] Es lo que, siguiendo a Pezzoni, propone Graciela Goldchluk (1996). Escribe Goldchluk: "[...] la fuerza de [la literatura de Silvina Ocampo] –su ideología en sentido estricto– reside en esos 'defectos' señalados por Victoria".

[2] En adelante, todas las citas de la reseña corresponden a esta edición, por lo tanto sólo consigno el número de página entre paréntesis.

[3] Enrique Pezzoni señala en este sentido que "lo que [Victoria] censura en *Viaje olvidado* es el sesgo anti proustiano: no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación: la invención" (1986c, 195). En una dirección similar, Graciela Tomassini (1995, 26) afirma, luego de apuntar que Victoria confunde la creación literaria con una suerte de infidencia familiar, que en *Viaje olvidado*, "la escritura es [...] un viaje a través del olvido, un esfuerzo por reinventar –más bien que rescatar– la memoria de un tiempo perdido."

[4] Para la relación de Victoria con el español escrito, consultar especialmente Molloy (1996a) y Sarlo (1998).

[5] Sobre esta cuestión, ver especialmente los estudios de Ulla (1981, 1992a, 1998), para quien *Viaje olvidado* registra una marcada tendencia al galicismo y al anglicismo que Silvina corrige luego en sus libros posteriores. Además Mancini (2004a) y Peralta (2005/2006).

[6] "Imagen indescifrable" es una expresión de Silvina Ocampo en una entrevista en la que le preguntaron qué la impulsó a escribir. "Una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia" (E.J.M. 1961). Volvió sobre esta idea en la entrevista que le hizo Adela Grondona (1969).

[7] El término "prenatal" pertenece a Silvina Ocampo, quien lo utiliza a menudo para calificar su relación con la escritura. "La intimidad de un cuento es prenatal, luego se transforma en el cuento de otra persona y uno mismo puede elogiarlo con descaro y decir: esto está muy bien" (Ulla 1982, 33). En una entrevista que le hace a Silvina, en 1975, Marcelo Pichón Rivière recuerda que *Invenciones del recuerdo* se llamó en primer lugar, provisoriamente, *Memorias prenatales*.

[8] Para una lectura perspicaz del vínculo entre vida y escritura en Victoria y Silvina Ocampo, consultar Astutti (2001).

[9] Sobre este asunto en particular, resulta ineludible consultar el ensayo de Nora Domínguez (2009). Su propósito es leer los modos en que estos volúmenes elaboran literariamente distintas escenas de iniciación. En el caso de Ocampo, esas escenas ficcionales manifestarían un deseo

de autorrepresentación, que Domínguez lee de manera novedosa sobre todo a partir de "Viaje olvidado".

[10] Resultan indispensables en este sentido las lecturas inaugurales de Cozarinsky (1970), Molloy (1969 y 1978) y Balderston (1983).

[11] Retomo aquí al concepto de "voz narrativa" propuesto por Blanchot (1991b). Es fundamental tener presente el alcance de este concepto para comprender la diferencia que me interesa señalar. Transcribo, en este sentido, la síntesis inteligente que Lyotard (1997, 145) hace del concepto: "La voz narrativa es neutra, explica Blanchot. No dice nada por sí misma, no agrega nada a lo que hay que decir. Sostiene más bien la nada, el silencio, por el cual avanza toda palabra. No se oye. Cualquier intento de proveerle identidad, la traiciona. Se queda en suspenso en el relato, sin aparecer ni desaparecer, pues no tiene nada que hacer con lo visible y lo invisible. Suspenso que quiere decir que no está en el relato sino por estar fuera de él. Ella ignora la mediación, la atribución, la comunidad. Ella es esa diferencia indiferente que altera la voz de las personas, y el distanciamiento infinito donde se juega la distancia narrativa."

[12] En adelante, todas las citas de *Viaje olvidado* corresponden a Ocampo (1998), por lo tanto sólo consigno los números de páginas entre paréntesis.

[13] Una situación similar se registra en "La siesta en el cedro". También aquí la turbación que provoca una palabra oída al margen de su significado contamina hasta el final el desarrollo de la historia. El relato se inicia con el recuerdo del día en el que, sin comprender lo que escuchó, Elena les cuenta a su niñera y a su hermana que el *chauffeur* ha dicho que Cecilia, la hija del jardinero y una de sus mejores amigas, "está tísica". Como en "Viaje olvidado", el yo de la protagonista interfiere también aquí el relato en tercera persona como para confirmar que su perturbación aún permanece: "No sé –dice esta voz– qué voluptuosidad dormía en esa palabra de color marfil" (69).

[14] "La imposibilidad de oponer el propio recuerdo a las versiones –concluye Tomassini (1995, 29)– la lleva a inventarse un origen, fundado así su identidad."

[15] Dada la importancia que esta narrativa le otorga a la elección de los nombres propios de sus protagonistas, resulta significativo que la nena de "Viaje olvidado" no haya sido bautizada. Sobre los nombres en Ocampo, consultar Ulla (1981 y 1992a), Dámaso Martínez (2002), Molloy (2003) y Amícola (2003).

[16] Según especifica Ernesto Montequín en la nota preliminar a la edición de *Invenciones del recuerdo* (2006), el libro se compone de

fragmentos que Ocampo escribió en distintas épocas: los primeros, alrededor de 1960 y los últimos, en 1987.

[17] Consultar sobre este aspecto Tomassini (1995), Mancini (2003) y Meehan (1982).

[18] Los verbos entrecomillados son utilizados por los narradores de estos cuentos para describir lo que les sucede a las voces de los personajes. Así, la narradora de "La calle Sarandí" cuenta que la "voz [del hijo de su hermana] se había desbarrancado de una manera vertiginosa a los dieciséis años..." (88) y el narrador de "La enemistad de las cosas" dice que la voz del protagonista "se había desbocado en los momentos que requerían más silencio" (38).

[19] Escribe Lyotard "[...] *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso" (Lyotard 1997, 13).

Para un análisis de la relación entre infancia y estilo en estos cuentos, es ineludible consultar Astutti (2000 y 2001). "La infancia en Silvina Ocampo –afirma Astutti– no es el espacio de la memoria sino estilo: visiones detenidas en el tiempo y en el espacio. Un estilo que no es infantil... sino que repite de la infancia lo infantil. La infancia en Silvina Ocampo es el gran malentendido que lo impregna todo: desde el modo de entender y enunciar el lenguaje hasta el punto de vista desde el cual se cuenta el cuento" (2001, 278).

[20] En una dirección similar, Marcelo Pichón Riviére (1974, 19) escribe: "Los cuentos [de Silvina Ocampo] forman un universo único, cuyos parentescos son inhallables."

[21] Silvina cuenta que se resistió a aceptar las objeciones que Victoria le hizo al estilo de *Viaje olvidado* porque entendía que el español era un idioma en formación, proclive a las imperfecciones. "[Victoria] decía que era como si las frases hubieran tenido tortícolis, como posiciones falsas. No acepté eso porque me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas [...]" (en Ulla 1982, 35).

[22] Además de la Tomassini, son importantes en este sentido las lecturas pioneras de Ulla (1981 y 1992a) y su prólogo a la reedición del libro en 1998. Consultar además Peralta (2005/2006).

[23] En *Las repeticiones*, el conjunto de narraciones inéditas de Ocampo publicadas en 2005 se incluye un extenso relato, [El vidente], que, según

conjetura con acierto Ernesto Montequin debió pertenecer también a este período.

[24] Para el análisis de estos libros de Ocampo, consultar los estudios de Percas (1954) y Ulla (1992a). Ver también la serie de comentarios bibliográficos que motivaron. Sobre *Enumeración de la patria*, Varela Avellaneda (1943), C.M. (1943) y Chouhy Aguirre (1943). Sobre *Espacios métricos*, Martínez Estrada (1946) y García Marruz (1946).

[25] Transcribo textualmente algunos fragmentos de la correspondencia con Bianco. En carta del 8/3/1941: "Puedes anunciar mi poema para el próximo número de *Sur*. El único placer que me ha proporcionado es el de podértelo enviar. Aunque sea un poema pésimo tal vez me digas que es bueno... y después! después de unos días descubrirás todos sus defectos. Y yo que soy modesta, dejaré de serlo y te insultaré levemente al oír tus críticas desfavorables. ¡No puedo escribir! Ya te darás cuenta al leer mi poema (y mi carta).

En carta del 12/12/1941: "He escrito unos poemas que no puedo mostrármelos ni a mí misma. Son largos, son pesados, son horribles. Lloraría frente a ellos si pudiera llorar."

En carta del 4/11/1941: "Hay puerilidades que la prosa no admite por eso querido Pepe yo me he dedicado al verso. Súbitamente me doy cuenta que el verso es la glorificación o el Paraíso (?) de las ideas tontas. ¡Triste destino el mío!"

En carta del 2/5/1943: "Hace frío y llueve. Y el día es muy largo. Estoy sentada cerca del fuego. En vano trato de escribir. No sé qué demonio interviene y me cambia cada verso. No terminaré nunca este poema cuyo título es: Estrofas grabadas en la noche. Tengo la sensación de estar en un horrible sueño. ¡Cada vez que intento escribir mi cuento, se me ocurre el principio de algún poema cuya belleza ilusoria me habita unos cuantos días! ¡Te aseguro que es horrible!"

En carta del 11/3/1944: "Traducir los versos de Pope me seduce más, tal vez, que escribir mis propios versos. Estoy cansada de mí misma. Y ese trabajo me descansa como si fuese un trabajo manual, lleno de seguridad y de equilibrio."

En carta del 21/3/1945: "No puedo ni escribir pues para poder escribir alguna dicha tendría que sentir en mi alma ¿Si al abrir la ventana, la rosa que ha subido tan alto para florecer (una rosa cuyo color es idéntico al cielo de las tardes y que puedo tocar con mis manos) no me conmueve, que versos puedo hacer, que argumentos puedo inventar? ¿Si las piedras contemplan más lo árboles que yo, si detesto las tardes y la luz de las mañana, que puedo escribir?"

(Colección José Bianco. División Manuscritos, Departamento de libros raros y Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton, New Jersey-USA).

[26] La reseña que Carmen Gándara dedica a *Autobiografía de Irene* se inicia con una extensa digresión sobre las virtudes comunicativas de la "Poesía" e inscribe a los cuentos de este libro en esa tradición. "Su lenguaje, en el que se cumple una conciente y elaborada naturalidad, es un lenguaje que refleja las cosas en su ser, y no sólo refleja las cosas en su ser esencial, ideal, sino que las detiene; cada una de las figuras que evoca está detenida, mirándose en el cristal de una prosa que no quiere saber de movimientos ni de viajes temporales" (Gándara 1949, 240).

[27] Acierta en este sentido Noemí Ulla (1982, 9) cuando señala que es posible que los comentarios que Ocampo recibió sobre *Viaje olvidado* "hayan agudizado su autocrítica, su necesidad de ser solidaria con el castellano, de situarse en un registro común donde su gramática pudiera contextualizarse en la literatura argentina de esos años".

[28] Sobre la participación de Ocampo en la *Antología de literatura fantástica*, Louis (en AA.VV. 1997) y Loustalet y Straccali (2001).

[29] El perjurio de la nieve fue publicado inicialmente en 1945, en la colección "Cuadernos de la Quimera", e incluido luego en *La trama celeste* (Sur, 1948). En el prólogo a una reedición de *La trama celeste* en 1967, Bioy cuenta que tenía pensado el argumento desde mucho antes. "En 1932, caminando por el barrio de La Recoleta, referí a Borges el argumento de "El perjurio de la nieve": una noche de insomnio, once años después, uní y até uno por uno los cabos sueltos, armé sin dificultad la historia y a la mañana me puse a escribirla."

[30] Me refiero a "*I have been here before,/ But when or how I cannot tell:/ I know the grass beyond the door,/ The sweet keen smell,/ The sighing sound, the lights around the shore ...*".

[31] En adelante todas las citas de *Autobiografía de Irene* corresponden a esta edición, por lo tanto sólo consigno los números de páginas entre paréntesis.

[32] En su estudio sobre la relación entre tiempo y escritura en la obra de Silvina Ocampo, Annick Magin (1996), propone la existencia de un tercer narrador en "El impostor". Desde su punto de vista, la frase en itálica con que se cierra el cuento estaría fuera de las consideraciones de Rómulo Sagasta, no serían una cita o referencia a la que Sagasta recurre para cerrar su enunciado, sino que introduciría una nueva voz narrativa, que se agregaría a las dos señaladas. "Ce troisième narrateur –explica Magin (1996, 148)– n'est pas identifié ni identifiable: il

s'agit d'une instance extérieure qui tire une morale dont la nouvelle serait une illustration, une *exemplum*. Cette modalité d'écriture hétérogène créerait un troisième niveau d'enchâssement que le lecteur extranarratif, encore une fois, ne peut percevoir que dans une visée rétrospective." En una dirección congruente con la de Magin, y apelando a la distinción de Gérard Genette (1989, 270-306) entre narradores "intra y extradiegéticos", podría pensarse que Luis Maidana y Rómulo Sagasta representan narradores intradiegéticos y que la cláusula final pertenece a una voz extradiegética.

[33] Identificada con el rol de lector atento, activo y sagaz que demanda este relato, Tomassini añade una posibilidad interpretativa adicional a las consideraciones finales de Sagasta: la de que él haya sido el asesino de Heredia. "Varias veces –explica (1995, 44)– se insiste en que la fecha de llegada de Sagasta a la estancia 'Los cisnes' fue el 28 de enero de 1930. Hacia el final de su discurso, sin embargo, Sagasta comenta esta hipótesis: 'Si yo hubiera llegado a 'Los cisnes' el 26 o el 27 de *febrero* en lugar del 28, como quería hacerlo, hubiera salvado con el fantasma de Maidana a Armando Heredia, pero tal vez habría perdido mi propia vida.' Esta equivocación en una fecha tantas veces repetida en el texto no puede ser casual: tal vez Sagasta, único enviado del padre de Heredia haya sido quien, creando el fantasma de Maidana, terminara asesinando a Heredia. Lectura coherente dentro del paradigma del 'relato policial', que el texto autoriza."

[34] Retomo en este punto la distinción entre "secreto" y "enigma", propuesta por Blanchot (1969e) y Deleuze y Guattari (1988a y b), que indiqué en el capítulo anterior.

[35] Sobre el tópico del eterno retorno en los escritores de *Sur*, consultar Rivera (1972).

[36] Para un desarrollo argumentado de estas conclusiones, consultar Podlubne (2004b).

Bibliografía

I. Corpus

1. El debate literario en *Sur* (1935-1945)

AA.VV. (1937): *XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs*. Talleres Gráficos "La Bonaerense", diciembre.

AA.VV. (1938): "Defensa de la inteligencia". *Sur* 46, julio, pp. 7-65.

AA.VV. (1941a): "Comentario a 'Los irresponsables', de Archibald Mac Leish". *Sur* 83, agosto, pp. 99-126.

AA.VV. (1941b): "Nuevas perspectivas en torno a 'Los irresponsables', de Archibald Mac Leish". *Sur* 84, septiembre, pp. 803-103.

AA.VV. (1942): "Desagravio a Borges". *Sur* 94, julio, pp. 7-34.

AA.VV. (1945): "Debate 'Moral y literatura'". *Sur* 126, abril, pp. 62-84.

AA.VV. (1946): "Debate 'Literatura gratuita y literatura comprometida'". *Sur* 138, abril, pp. 105-121.

ALONSO, Amado (1935): "Borges, narrador". *Sur* 14, noviembre, pp.105-115.

(1939): "Eduardo Mallea: *Fiesta en noviembre* (Buenos Aires, Ediciones Club del Libro, 1938)". *Sur* 54, marzo, pp. 65-69.

(1942): "A quienes leyeron a Jorge Luis Borges, en Sur, nº 86". *Sur* 89, febrero, pp. 78-79.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1933): "Discusión sobre Jorge Luis Borges". *Megáfono* 11, agosto, pp. 28-29.

(1946a): "Vuelta a Moral y literatura". *Sur* 135, enero, pp. 95-96.

(1946b): "Victoria Ocampo: *Testimonios. Tercera serie* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1946)". *Sur* 139, mayo, pp. 72-73.

AYALA, Francisco (1940): "Eduardo Mallea: *Meditación en la costa*". *Sur* 65, febrero, pp. 101-107.

BAROJA, Pío (1925): "Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente". *La nave de los locos*. Madrid, Caro Raggio Editor, pp.7-50.

BENDA, Julien (1936): "La cuestión de la 'élite'". *Sur* 27, diciembre, pp. 117-120.

(1947): "La crisis de la literatura contemporánea y la juventud". *Sur* 147-149, enero-marzo, pp. 147-177.

(1948): *El triunfo de la literatura pura o la Francia Bizantina*. Buenos Aires, Argos [*La France Byzantine ou le Triomphe de la littérature pure*. París, Gallimard, 1945].

(1974): *La traición de los intelectuales*. Buenos Aires, Efece Ediciones [París, Grasset, 1927].
BERRY, Ana Margarita (1937): "Eduardo Mallea: *Historia de una pasión argentina* (Buenos Aires, Sur, 1937)". *Sur* 39, diciembre, pp. 76-85.
(1939): "Fructificción de la angustia. A propósito de *Fiesta en noviembre* (Buenos Aires, Ediciones del Club del Libro)". *Sur* 57, junio, pp. 81-87.
(1942): "Eduardo Mallea: *El sayal y la púrpura* (Buenos Aires, Losada, 1941)". *Sur* 90, marzo, pp. 51-53.
BIOY CASARES, Adolfo (1940): "La invención de Morel". *Sur* 72, septiembre, pp. 43-71.
(1942a): "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan* (Sur, Buenos Aires, 1941)". *Sur* 92, mayo, pp. 60-65.
(1942b): "Rudyard Kipling: *La litera fantástica* (Buenos Aires, Hachette, 1942)". *Sur* 95, agosto, pp. 80-81.
(1944): "La trama celeste". *Sur* 116, junio, pp. 35-69.
(1991): "Prólogo" y "Posdata". J. L. Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 5-12. [1940]
BORGES, Jorge Luis (1931a): "El Coronel Ascasubi", *Sur* 1, verano, pp. 129-140.
(1931b): "Séneca en las orillas". *Sur* 1, verano, pp. 174-179.
(1931c): "El *Martín Fierro*". *Sur* 2, otoño, pp. 134-145.
(1931d): "Films". *Sur* 3, invierno, pp. 171-173.
(1932a): "El arte narrativo y la magia". *Sur* 5, verano, pp. 172-179.
(1932b): "Street Scene". *Sur* 5, verano, pp. 198-200.
(1932c): "Noticia de los Kenningar". *Sur* 6, otoño, pp. 202-208.
(1933a): "Elementos de preceptiva". *Sur* 7, abril, pp. 158-161.
(1933b): "Arte de injuriar". *Sur* 8, septiembre, pp. 69-76.
(1935a): "Los laberintos policiales y Chesterton". *Sur* 10, julio, pp. 92-94.
(1935b): "El delator". *Sur* 11, agosto, pp. 90-91.
(1935c): "Una vindicación de Mark Twain". *Sur* 14, noviembre, pp. 40-46.
(1936a): "Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*". *Sur* 18, marzo, pp. 85-86.
(1936b): "Dos films: 'Crimen y castigo' y 'Los treinta y nueve escalones'". *Sur* 19, abril, pp. 109-110.
(1936c): "La doctrina de los ciclos". *Sur* 20, mayo, pp. 20-29.
(1936d): "Modos de G. K. Chesterton". *Sur* 22, julio, pp. 47-53.
(1936e): "El bosque petrificado". *Sur* 24, septiembre, pp. 147-148.

(1936f): "Homero: *The Odyssey of Homer* translated by T. E. Lawrence (New York, Oxford University)". *Sur* 25, octubre, pp. 79-81.
(1936g): "Wells, previsor". *Sur* 26, noviembre, pp. 125-126.
(1936h): "Film and Theatre". *Sur* 27, diciembre, pp. 112-113.
(1937a): "Inmortalidad de Unamuno". *Sur* 28, enero, pp. 92-93.
(1937b): "Dos films: 'Sabotaje'; 'Los muchachos de antes no usaban gomina'". *Sur* 31, abril, pp. 100-101.
(1937c): "Una pedagogía del odio". *Sur* 32, mayo, pp. 80-81.
(1937d): "Thomas S. Eliot: *Swinburne as poet* (1920)". *Sur* 33, junio, pp. 93-94.
(1937e): "Herbert George Wells: *The croquet player* (New York, The Viking press, 1937). *Star begotten: a biological fantasie* (New York, The Viking press, 1937)". *Sur* 34, julio, pp.78-79.
(1937f): "La fuga". *Sur* 35, agosto, pp. 121-122.
(1937g): "Verdes praderas". *Sur* 37, octubre, pp. 87-88.
(1937h): "De regreso". *Sur* 38, noviembre, pp. 92-93.
(1937i): "Adolfo Bioy Casares: *Luis Greve, muerto*". *Sur* 39, diciembre, pp. 85-86.
(1938a): "Leopoldo Lugones". *Sur* 41, febrero, pp. 57-58.
(1938b): "María Luis Bombal: *La amortajada* (Buenos Aire, Sur, 1938)". *Sur* 47, agosto, pp. 80-81.
(1938c): "August F. C. Vilmar: Geschichte der deutschen National-literatur. Berbeitet und Fortgesetzt von Johannes Rohr (Berlín, Safariverlag, 1936)". *Sur* 49, octubre, pp. 66-67.
(1938d): "Herbert G. Wells: *A propos of Dolores* (London, Jonathan Cape Co., 1938)". *Sur* 50, noviembre, pp. 76-77.
(1939a): "Fernán Silva Valdés: *Romancero del sur* (Montevideo, A. Monteverde y Cía., 1938)". *Sur* 54, marzo, pp. 70-72.
(1939b): "Pierre Menard, autor del Quijote". *Sur* 56, mayo, pp. 7-16.
(1939c): "La biblioteca total". *Sur* 59, agosto, pp. 13-16.
(1939d): "John Hadfield ed.: *Modern Short Stories*". *Sur* 60, septiembre, pp. 65-66.
(1939e): "Jack Lindsay: *A short history of culture* (London, Victor Gollancz, 1939)". *Sur* 60, septiembre, pp. 66-67.
(1939f): "Veit Valentin: *Weltgeschichte, Völker, Männer, Ideen* (Amsterdam, Albert de Lange, 1939)". *Sur* 60, septiembre, pp. 67-68.
(1939g): "Chin Ping Meh: *The Gordon Lotus, a translation from the Chinese original by Clement Egerton* (London, Routledge, 1939)". *Sur* 60, septiembre, pp. 68-69.
(1939h): "Prisioneros de la tierra". *Sur* 60, septiembre, pp. 91-92.
(1939i): "Ensayo de imparcialidad". *Sur* 61, octubre, pp. 27-29.

(1939j): "Joyce y los neologismos". *Sur* 62, noviembre, pp. 59-61.
(1939k): "William Shakespeare: *A Shakespeare anthology* (The Nonesuch Press)". *Sur* 62, noviembre, pp. 75-77.
(1939l): "George S. Terry: *Duodecimal arithmetic* (London, New York, etc., Longmans, Green, 1938)". *Sur* 62, noviembre, pp. 76-77.
(1939m): "Los avatares de la tortuga". *Sur* 63, diciembre, pp. 18-23.
(1939n): "Aldous Huxley: *After many a summer* (London, Chatto and Windus, 1939)". *Sur* 63, diciembre, pp. 64-65.
(1939ñ): "John Milton: *Complete poetry and selected prose; with English metrical translations of the Latin, Greek and Italian poems* (London, The Nonesuch Press, 1938)". *Sur* 63, diciembre, pp. 65-66.
(1940a): "Herbert G. Wells: *Travels of a republican radical in search of hot water* (Harmondsworth, Middlessex, Penguin Books, 1939)". *Sur* 64, enero, pp. 84-85.
(1940b): "Olaf Stapledon: *Philosophy and living* (Harmondsworth, Middlessex, Penguin books, 1939)". *Sur* 64, enero, p. 85.
(1940c): "Eden Phillpotts: *Monkshood* (London, Methuen, 1939)". *Sur* 65, febrero, pp. 110-111.
(1940d): "Neil Stewart: *Blanqui* (London, Gollancz, 1939)". *Sur* 65, febrero, pp. 111-112.
(1940e): "El espejo de los enigmas". *Sur* 66, marzo, pp. 74-77.
(1940f): "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Sur* 68, mayo, pp. 30-46.
(1940g): "Gilbert K.Chesterton: *The end of the armistice* (New York, Sheed and Ward, 1940)". *Sur* 70, julio, pp. 60-61.
(1940h): "Frederick Dannay y Manfred Bannington Lee: *The New Adventures of Ellery Queen; including an amazing short novel 'The lamp of God', por Ellery Queen (seud)* (New York, Victor Gollanez, 1949)". *Sur* 70, julio, pp. 61-62.
(1940i): "John Dickinson Carr: *The Black Spectacles* (London, Hamilton, 1939)". *Sur* 70, julio, pp. 62-63.
(1940j): "Arthur Waley: *Three ways of thought in ancient China* (London, Allen and Unwin, 1939)". *Sur* 71, agosto, pp. 72-73.
(1940k): "B. Ifor Evans: *A short story of English Literature* (London Pelican Books)". *Sur* 71, agosto, pp. 74-75.
(1940l): "El tiempo y J. W. Dunne". *Sur* 72, septiembre, pp. 74-77.
(1940m): "Edward Kasner and James Newman: *Mathematics and the imagination* (New York, Simon and Schuster, 1940)". *Sur* 73, octubre, pp. 85-86.
(1940n): "Las ruinas circulares". *Sur* 75, diciembre, pp. 100-106.
(1941a): "La lotería de Babilonia". *Sur* 76, enero, pp. 70-76.

(1941b): "Francis Bret Harte: *Stories of the Old West, selected by Wihelmina Harper and Aimée M. Peters* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1940)". *Sur* 76, enero, p. 121.
(1941c): "Fragmento sobre Joyce". *Sur* 77, febrero, pp. 60-62.
(1941d): "Edward Shanks: *Rudyard Kipling; a study in literature and political ideas* (London, Mac-Millan, 1940)". *Sur* 78, marzo, pp. 83-84.
(1941e): "Examen de la obra de Herbert Quain". *Sur* 79, abril, pp. 44-48.
(1941f): "Gerald Heard: *Pain, sex and time* (London, etc., Casell, 1939)". *Sur* 80, mayo, pp. 111-113.
(1941g): "La creación y P.H. Gosse". *Sur* 81, junio, pp. 68-70.
(1941h): "Un film abrumador". *Sur* 83, agosto, pp. 88-89.
(1941i): "Sobre los clásicos". *Sur* 85, octubre, pp. 7-12.
(1941j): "Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (Losada, Buenos Aires, 1941)". *Sur* 86, noviembre, pp. 66-70.
(1941k): "1941". *Sur* 87, diciembre, pp. 21-22.
(1941l): "El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados". *Sur* 87, diciembre, pp. 70-71.
(1942a): "Walt Whitman: *Canto a mí mismo* (Buenos Aires, Losada, 1941)". *Sur* 88, enero, pp. 68-70.
(1942b): "Roger Caillois: *Le roman policier* (Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941)". *Sur* 91, abril, pp. 56-57.
(1942c): "La muerte y la brújula". *Sur* 92, mayo, pp. 27-39.
(1942d): "Observación final". *Sur* 92, mayo, pp. 72-73.
(1942e): "Michael Sadleir: *Fanny by gaslight* (London, Constable, 1941)". *Sur* 95, agosto, pp. 72-73.
(1942f): "Sobre la descripción literaria". *Sur* 97, octubre, pp. 100-102.
(1943a): "El milagro secreto". *Sur* 101, febrero, pp. 13-20.
(1943b): "Dudley Fitts: *Anthology of contemporary Latin-American poetry* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942)". *Sur* 102, marzo, pp. 62-65.
(1943c): "Dos films". *Sur* 103, abril, pp. 103-104.
(1943d): "Gilbert Waterhouse: *A short history of German literature* (London, Methuen and Co., 1943)". *Sur* 104, mayo-junio, pp. 86-87.
(1943e): "Leslie D. Weatherhead: *After death; a popular statement of the modern Christian vieew of life beyond the grave* (London, The Epworth Press, 1942)". *Sur* 105, julio, pp. 83-85.
(1943f): "Howard Haycraft: *Murder for pleasure: the life and time of the detective story* (London, Peter Davies, 1942)". *Sur* 107, septiembre, pp. 66-67.

(1944a): "Sylvina Bullrich Palenque: *La redoma del primer ángel* (Buenos Aires, Emecé, 1943)". *Sur* 111, enero, pp. 74-76.
(1944b): "Tema del traidor y del héroe". *Sur* 112, febrero, pp. 23-26.
(1944c): "Una de las posibles metafísicas". *Sur* 115, mayo, pp. 59-67.
(1944d): "Martin Davidson: *The free will controversy* (London, Watts, 1943)". *Sur* 116, junio, pp. 86-88.
(1944e): "Geoffrey Chaucer: *El cuento del perdonador* (Buenos Aires, Emecé, 1944)". *Sur* 116, junio, pp. 88-89.
(1944f): "Tres versiones de Judas". *Sur* 118, agosto, pp. 7-12.
(1944g): "Margaret Smith: *The Persian mystics: Attar* (London, John Murray, 1942)". *Sur* 119, septiembre, pp. 120-121.
(1944h): "Anotación al 23 de agosto de 1944". *Sur* 120, octubre, pp. 24-26.
(1944i): "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". *Sur* 122, diciembre, pp. 7-10.
(1944j): "Francisco Ayala: *El hechizado* (Buenos Aires, Emecé, 1944)". *Sur* 122, diciembre, pp. 58-59.
(1945a): "Manuel Peyrou: *La espada dormida* (Buenos Aires, Sur, 1944)". *Sur* 127, mayo, pp. 73-74.
(1945b): "Sobre el doblaje". *Sur* 128, junio, pp. 88-90.
(1945c): "Nota sobre la paz". *Sur* 129, julio, pp. 9-10.
(1945d): "Agradecimiento a la demostración que le ofreció la Sociedad Argentina de Escritores". *Sur* 129, julio, pp. 120-121.
(1945e): "El aleph". *Sur* 131, septiembre, pp. 52-66.
(1945f): "Valéry como símbolo". *Sur* 132, octubre, pp. 30-32.
(1946): "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores". *Sur* 142, agosto, pp. 114-115.
(1953): *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Viau y Zona, 1936].
(1954): *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Tor, 1935].
(1955): *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Gleizer, 1930].
(1956): *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Editorial Sur, 1944].
(1957): *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Losada, 1949].
(1966): *Discusión*. Buenos Aires, Emecé Editores [Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932].
(1971): *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé [Buenos Aires, Editorial Sur, 1952].

(1985): "Prólogo". Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Buenos Aires, Seix Barral [Buenos Aires, Losada, 1940].
(1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Buenos Aires, Tusquets Editores.
(1993): *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral [Buenos Aires, Proa, 1925].
(1994): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral [Buenos Aires, Gleizer, 1928].
(1995): *Borges en Revista Multicolor*. Buenos Aires, Atlántida.
(1999): *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires, Emecé.
(2000): *Borges. El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé.
(2001): *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé.
(2003a): *El círculo secreto. Prólogos y notas*. Buenos Aires, Emecé.
BORGES, Jorge Luis, OCAMPO, Silvina y BIOY CASARES, Adolfo (1991): *Antología de la literatura fantástica argentina*. Buenos Aires, Sudamericana. [1940]
BUSTOS DOMECQ, Honorio (seud.) (1942a): "Las doce figuras del mundo". *Sur* 88, enero, pp. 36-52.
(1942b): "Las noches de Goliadkin". *Sur* 90, marzo, pp. 34-50.
CAILLOIS, Roger (1940): "Arte y propaganda". *Sur* 72, septiembre, pp. 72-74.
(1942): "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges". *Sur* 91, abril, pp. 71-72.
(1944): "Lección de Giraudoux". *Sur* 115, mayo, pp. 30-34.
(1946a): "El poder de las palabras". *Sur* 135, enero, pp. 7-28.
(1947): "Arte". *Sur* 147-148-149, enero-febrero-marzo, pp.109-115.
(1948): "Disolución de la literatura". *Sur* 160, febrero, pp. 7-19.
CANAL FEIJÓO, Bernardo (1937a): "Radiografías fatídicas". *Sur* 37, octubre, pp. 63-77.
(1937b): "Eduardo Mallea: *Historia de una pasión argentina* (Buenos Aires, Sur, 1937)". *Sur* 38, noviembre, pp. 74-82.
(1940): "Eduardo Mallea: *La bahía de silencio* (Buenos Aires, Sudamericana, 1940)". *Sur* 75, diciembre, pp. 151-158.
CANTO, Estela (1949): "Jorge Luis Borges: *El Aleph* (Losada, Buenos Aires, 1949)". *Sur* 180, octubre, pp. 93-98.
CANTO, Patricio (1939): "Los intelectuales y la guerra europea". *Sur* 61, octubre, pp. 46-49.
CHACEL, Rosa (1950): "Sobre *Babel*". *Sur* 187, mayo, pp. 77-91.
DE ROUGEMONT, Denis (1941): "¿Para qué sirven los escritores?". *Sur* 86, noviembre, pp. 31-48.

DE TORRE, Guillermo (1931): "Misterios poéticos". *Sur* 2, otoño, pp. 209-216.
(1937a): "Literatura individual frente a literatura dirigida". *Sur* 30, marzo, pp. 89-104.
(1937b): "Disciplina y deleite de Julien Benda". *Sur* 30, marzo, pp. 105-113.
(1937c): "Una apología de la literatura". *Sur* 34, julio, pp. 80-83.
(1937d): "Por un arte integral". *Sur* 37, octubre, pp. 52-63.
(1938): "La revolución espiritual y el movimiento personalista". *Sur* 44, julio, pp. 36-64.
(1940): "Conmemoración extraoficial". *Sur* 75, diciembre, pp. 36-42.
(1942a): "Eduardo Mallea: *Todo verdor perecerá* (Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina)". *Sur* 92, mayo, pp. 65-68.
(1942b): "La novela contemporánea y sus personajes". *La Nación*, 2 de agosto, p. 2.
(1956): "Las ideas estéticas de Ortega". *Sur* 241, julio-agosto, pp. 79-89.
(1963): "El universo novelesco de Eduardo Mallea". *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Losada.
(1966): *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Losada. [1951]
(1970): *El fiel de la balanza*. Buenos Aires, Losada.
DOLL, Ramón (1933): "Discusiones con Borges, una encuesta". *Letras* 1, setiembre, pp. 3-13.
ERRO, Carlos Alberto (1941): "Denis de Rougemont en Buenos Aires". *Sur* 83, agosto, pp. 67-74.
FERNANDEZ MORENO, César (1946): "Roger Caillois: *Les Impostures de la Poésie* (Lettres Française, Buenos Aires, 1944)". *Sur* 135, enero, pp. 97-101.
FERRERO, Guglielmo (1937): "La libertad del espíritu y los poderes sin freno". *Sur* 34, julio, pp. 64-67.
FERRERO, Leo (1931): "El malestar de la literatura italiana". *Sur* 4, primavera, pp. 118-130.
(1933): "Carta de Norteamérica. Crisis de *élites*". *Sur* 8, septiembre, pp. 107-116.
(1938): "La novela y la conciencia moral". *Sur* 40, enero, pp. 35-43.
GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1939): "Posición del escritor frente a la actual guerra europea". *Sur* 61, octubre, pp. 30-35.
(1940): "Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*". *Sur* 75, diciembre, pp. 159-161.
(1941a): "Macedonio Fernández: *Una novela que comienza* (Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1941)". *Sur* 79, abril, pp. 115-118.
(1941b): "J. L. Borges, Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica* (Editorial Sudamericana; Colección Laberinto)". *Sur* 81, junio, pp. 78-80.

(1942): "J. L. Borges, Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: *Antología poética argentina* (Editorial Sudamericana, Colección Laberinto; Buenos Aires, 1941)". *Sur* 89, febrero, pp. 68-69.
(1944): "Macedonio Fernández: *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada* (Buenos Aires, Losada, 1944)". *Sur* 121, pp. 75-79.
(1945): "Henry James: *Otra vuelta de tuerca* (Buenos Aires, Emecé, 1945)". *Sur* 132, pp. 117-119.
(1948): "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948)". *Sur* 169, pp. 87-93.
(1949a): "Nuevas tendencias de la novela policial". *Sur* 171, enero, pp. 76-81.
(1949b): "La trama celeste. (Sur, Buenos Aires, 1948)". *Sur* 179, septiembre, pp. 72-75.
GOUIRAN, Emile (1938): "Eduardo Mallea: *Historia de una pasión argentina* (Buenos Aires, Sur, 1937)". *Sur* 40, enero, pp. 75-78.
HENRIQUEZ UREÑA, Pedro (1936a): "Camino interior". *Sur* 16, enero, pp. 76-77.
(1936b): "Palabras pronunciadas en el acto inaugural del Primer Congreso Gremial de Escritores". *Sur* 26, noviembre, pp. 140-141.
HUXLEY, Aldous (1935): "Naturaleza y límite de la influencia de los escritores". *Sur* 11, agosto, pp. 7-24.
MALLEA, Eduardo (1931): "Sumersión". *Sur* 2, otoño, pp. 86-133.
(1934): "Suerte de Jacobo Uber". *Sur* 9, julio, pp. 69-113.
(1935a): "Momentum vitae". *Sur* 11, agosto, pp. 41-47.
(1935b): "El escritor de hoy frente a su tiempo". *Sur* 12, septiembre, pp. 7-29.
(1935c): *Conocimiento y expresión de la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Sur.
(1935d): *Nocturno europeo*. Buenos Aires, Ediciones Sur.
(1937a): "Noche". *Sur* 33, junio, pp. 33-52.
(1937b): "Introducción al mundo de Franz Kafka". *Sur* 39, diciembre, pp. 7-37.
(1938a): "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo". *Sur* 46, julio, pp. 18-37.
(1938b): "Aseveración sobre Sarmiento". *Sur* 48, septiembre, pp. 30-36.
(1938c): *Nocturno europeo*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda. [1935, Buenos Aires, Sur].
(1939a): "Carta a Enrique de Montherlant". *Sur* 55, abril, pp. 7-21.
(1939b): *Meditación en la costa*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali.
(1940a): "Un bien pensante". *Sur* 70, julio, pp. 40-48.
(1940b): "El hombre gordo de Kensington". *Sur* 75, diciembre, pp. 16-35.

(1942): "Juego". *Sur* 99, diciembre, pp. 7-26.
(1943a): "Juego". *Sur* 100, enero, pp. 45-78.
(1943b): "Rudolf Kassner". *Sur* 103, abril, pp. 15-20.
(1947): *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires, Losada. [1941]
(1954a): *La ciudad junto al río inmóvil*. Buenos Aires, Sudamericana. [Buenos Aires, Ediciones Sur, 1936].
(1954b): *Notas de un novelista*. Buenos Aires, Emecé.
(1965a): *Todo verdor perecerá*. Buenos Aires, Sudamericana. [Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941].
(1965b): *Poderío de la novela*. Buenos Aires, Aguilar.
(1979): *Fiesta en noviembre*. Buenos Aires, Losada. [Buenos Aires, Club del Libro, A.L.A., 1938].
(1994): *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor. [Buenos Aires, Ediciones Sur, 1937].
(1996): *La bahía de silencio*. Madrid, Sudamericana. [Buenos Aires, Sudamericana, 1940].
MARECHAL, Leopoldo (1935): "Eduardo Mallea: *Nocturno europeo*. (Buenos Aires, Sur, 1935)". *Sur* 15, diciembre, pp. 116-121.
(1939): "Victoria Ocampo y la literatura femenina". *Sur* 52, enero, pp. 66-70.
MARITAIN, Jacques (1936a): "Carta sobre la independencia". *Sur* 22, julio, pp. 54-86.
(1936b): "Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la 'Carta de la independencia'". *Sur* 27, diciembre, pp. 7-70.
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1943): "Victoria Ocampo, *338171 T.E. (Lawrence de Arabia)*". *Sur* 100, enero, pp. 100-107.
MASTRONARDI, Carlos (1938): "Pasión y muerte de Silverio Leguizamón". *Sur* 40, enero, pp. 79-81.
(1939): "Crítica y estimación". *Sur* 58, julio, pp. 44-47.
(1941): "Enrique Anderson Imbert: *El mentir de las estrellas* (Ediciones del Angel Gulab, Buenos Aires)". *Sur* 85, octubre, pp. 88-90.
(1942a): "Enrique Amorim: *El caballo y su sombra* (Club del libro A.L.A., 1941)". *Sur* 88, enero, pp. 66-68.
(1942b): "Alberto Zum Felde: *Proceso intelectual del Uruguay* (Claridad, Montevideo, 1942), diciembre, pp. 74-77.
(1943a): "Roger Caillois: *Sociología de la novela* (Sur, Buenos Aires, 1942)". *Sur* 104, junio, pp. 90-94.
(1943b): "Francisco Luis Bernárdez: *Poemas de carne y hueso*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1943)". *Sur* 107, septiembre, pp.63-66.
(1943c): "Saint John Perse: *Exil* (Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1942)". *Sur* 108, octubre, pp. 65-68.

(1944a): "Raimundo Lida: *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana* (Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, 1943", *Sur* 115, mayo, pp. 100-104.
(1944b): "Antonio F. Tarnassi: *Persecusión. Relatos policiales del lejano sur*, (Edición del autor, Buenos Aires, 1943)", *Sur* 119, septiembre, pp. 126-129.
(1945): "A. Fabre-Luce: *D. H. Lawrence, novelista y profeta* (Editorial rueda, Buenos Aires, 1944)". *Sur* 127, mayo, pp. 75-78.
(1946): "B. Suárez Lynch: *Un modelo para la muerte*. (Oportet y Haereses, Buenos aires, 1946)". *Sur* 146, diciembre, pp. 96-99.
(1947): "Guillaume Apollinaire. *Su vida, su obra, las teorías del cubismo* (Estudio preliminar y páginas escogidas por Guillermo de Torre). (Edit. Poseidón, 1946)". *Sur* 150, abril, pp. 88-92.
(1948a): "*Anthologie de la poésie française moderne*. Choix de textes par Valentina Bastos. Préface de R. Caillois". *Sur* 159, enero, pp. 87-97.
(1948b): "Sobre una poesía condenada". *Sur* 169, noviembre, pp. 52-61.
(1949): "Julien Benda: *El triunfo de la literatura pura o la Francia Bizantina*". *Sur* 174, abril, pp. 88-103.
MONSERRAT, Santiago (1945): "Eduardo Mallea y la Argentina profunda". *Sur* 123, enero, pp. 72-83.
MURENA, H. A. (1948): "Condenación de una poesía". *Sur* 164-165, junio-julio, pp. 69-86.
NOSOTROS (1942): "Los premios nacionales de literatura". *Nosotros* 76, julio, pp. 114-116.
OCAMPO, Victoria (1931): "Palabras francesas". *Sur* 3, invierno, pp. 7-25.
(1932): "El hombre que murió (D.H. Lawrence)". *Sur* 6, otoño, pp. 7-56.
(1933): "Leo Ferrero". *Sur* 8, septiembre, pp. 155-157.
(1935a): *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires, Sur.
(1935b): "Al margen de Gide". *Sur* 10, julio, pp. 7-23.
(1935c): "'Espoirs'". *Sur* 10, julio, pp. 71-75.
(1935d): "La mujer y su expresión". *Sur* 11, agosto, pp. 25-40.
(1936): "El Congreso Internacional de Escritores de los P.E.N. Clubs en Buenos Aires". *Sur* 23, agosto, pp. 7-10.
(1937a): "De Victoria Ocampo a José Bergamín". *Sur* 32, mayo, pp. 69-74.
(1937b): "Virginia Woolf, Orlando y cía". *Sur* 35, agosto, pp. 10-67.
(1938): "Emily Brontë (*Terra incognita*)". *Sur* 45, junio, pp. 7-51.
(1939a): "Roger Caillois". *Sur* 59, agosto, pp. 48-52.
(1939b): "Vísperas de guerra". *Sur* 61, octubre, pp. 7-19.
(1940): "Historia de mi amistad con los libros ingleses". *Sur* 73, octubre, pp. 7-33.

(1941a): "Virginia Woolf en mi recuerdo". *Sur* 79, abril, pp. 108-114.
(1941b): "Tagore". *Sur* 83, agosto, pp. 7-24.
(1941c): *Testimonios. Segunda serie*. Buenos Aires. Ediciones Sur.
(1942): "Misión de Lawrence de Arabia". *Sur* 97, octubre, pp. 7-41.
(1943): "Sobre dos poetas de Francia". *Sur* 105, julio, pp. 7-68.
(1944): "23 de agosto de 1944". *Sur* 120, octubre, pp. 13-17.
(1945a): "Lectura de infancia". *Sur* 123, enero, pp. 7-29.
(1945b): "Pierre Drieu la Rochelle; enero de 1983-marzo de 1945". *Sur* 126, abril, pp. 38-41.
(1945c): "Discurso pronunciado en la entrega de los premios del Concurso Imprenta López". *Sur* 129, julio, pp. 122-128.
(1945d): "Paul Valéry (1871-1945)". *Sur* 132, octubre, pp. 10-29.
(1945e): "Las cartas de T.E. Lawrence". *Sur* 133, noviembre, pp. 7-30.
(1945f): "Gabriela Mistral y el premio Nobel". *Sur* 134, diciembre, pp. 7-15.
(1946): *Testimonios. Tercera Serie*. Buenos Aires, Sudamericana.
(1947): "Introducción". *Sur* 153-156, julio-octubre, pp. 7-11.
(1949): "El caso de Drieu la Rochelle", *Sur* 180, octubre, pp. 7-27.
(1956): "Mi deuda con Ortega". *Sur* 241, julio-agosto, pp. 206-220.
(1963): *338.171 T.E.* Buenos Aires, Sur. [1942]
(1966-1967): "Vida de la revista *Sur 35 años de una labor*". *Sur* 303-304-305, noviembre-abril, pp. 1-36.
(1969): *Diálogo con Borges*. Buenos Aires, Sur.
(1969a): *Diálogo con Mallea*. Buenos Aires, Sur.
(1975): "Fe de erratas". *Testimonios. Novena Serie 1971/1974*. Buenos Aires, Sur.
(1980): *Soledad sonora*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. [1950]
(1981a): *Testimonios. Primera serie/1920-1934*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur. [Revista de Occidente, 1935].
(1981b): *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires, Ediciones Sur. [1979]
(1997): *Cartas a Angélica y a otros*. Buenos Aires, Sudamericana.
OCAMPO VICTORIA-CAILLOIS ROGER (1999): *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires, Sudamericana.
ORTEGA Y GASSET, José (1957a): "La deshumanización en el arte". *Obras completas*, Tomo III (1917-1928). Madrid, pp. 353-386. [Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1925].
(1957b): "Ideas sobre la novela". *Obras completas*, Tomo III (1917-1928). Madrid, pp. 387-419. [Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1925].
PEZZONI, Enrique (1952): "Aproximación al último libro de Borges". *Sur* 217-8, noviembre-diciembre, pp. 101-123. Recogido en *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 31-59.

REVOL, Enrique (1945): "La crisis de nuestra época y los nuevos mundos imaginarios". *Sur* 125, marzo, pp. 61-68.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1948): "Aspectos de la novela en el siglo XX". *Sur* 166, agosto, pp. 86-97.
ROSALES, César (1949): "'La invención de Morel' (Sur, Buenos Aires, 1948)". *Sur* 179, septiembre, pp. 75-79.
SABATO, Ernesto (1945a): "Los relatos de Jorge Luis Borges". *Sur* 125, marzo, pp. 69-75.
(1945b): "Adolfo Bioy Casares: *Plan de evasión*". *Sur* 133, noviembre, pp. 67- 69.
(1948): "*El estruendo de las rosas* (Emecé, Buenos Aires, 1948)". *Sur* 168, octubre, pp. 76-78.
SOTO, Luis Emilio (1938): *Crítica y estimación*. Buenos Aires. Sur.
(1944): "Eduardo Mallea. *Las águilas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1943)". *Sur* 115, mayo, pp. 88-94.
SUR (1937): "Posición de *Sur*". *Sur* 35, agosto, pp. 7-9.
(1939): "Nuestra actitud". *Sur* 60, septiembre, pp. 7-9.
WEIBEL-RICHARD, Robert (1941): "Denis De Rougemont". *Sur* 82, julio, pp. 52-58.

2. Obras de José Bianco

Narrativa

(1935a): "Siete años". *Sur* 14, noviembre, pp. 74-89 (Primera parte).
(1935b): "Siete años". *Sur* 15, diciembre, pp. 81-97 (Segunda parte).
(1941): "Sombras suele vestir". *Sur* 85, octubre, pp. 23-66.
(1943): "Las ratas" (fragmento). *Sur* 109, noviembre, pp. 37-59.
(1950): "Un pretexto". *Sur* 192-194, octubre-diciembre, pp. 252-265.
(1972): *La pérdida del reino*. Buenos Aires, Siglo XXI.
(1988a): "Sombras suele vestir". Recogida en Bianco 1988c, pp. 17-42. [Buenos Aires, Cuadernos de la Quimera, 1941].
(1988b): "Las ratas". Recogida en Bianco 1988c, pp. 47-91. [Buenos Aires, Sur, 1943].
(1994): *La pequeña Gyaros*. Buenos Aires, Seix Barral. [Buenos Aires, Viau y Zona, 1932].

Antologías

(1977): *Ficción y realidad (1946-1976)*. Caracas, Monte Ávila Editores.
(1984a): *Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia.
(1984b): *Homenaje a Marcel Proust*, seguido de otros artículos. México. UNAM.
(1988c): *Ficción y reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica.

(1993): "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 516, junio, pp. 7-37. Selección: Juan Gustavo Cobo Borda.

(1997): "Dossier José Bianco". *Cuadernos Hispanoamericanos* 565-566, julio-agosto, pp. 8-76. Selección y prólogo: Juan Gustavo Cobo Borda.

(2006): *José Bianco. Diarios de escritores y otros ensayos*. La Habana, Casa de las Américas. Selección y prólogo: Modesto Milanés.

Ensayos, crónicas, reseñas y prólogos

En la revista *Nosotros*

(1928a) "Sobre el *Itinéraire à Buenos Aires*". *Nosotros* 224, enero, pp. 96-98. Recogido en Bianco 1997, pp. 11-13.

(1928b): "*Aquelarre*, por E. González Lanuza, Samet, editor". *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 295-296.

(1928c): "*La locura de Nirvo*, por Rodolfo De Plata, M. Gleizer, editor". *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 297-298.

(1928d): "*Le Perce-Oreille du Luxembourg*, por André Baillon, Édition Rieder, Paris". *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 298-300.

(1928e): "*La Fontaine Divine*, par Fortuné Andrieu, Édition des Cahiers du Sud, Paris". *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 300-301.

(1928f): "*El signo de Euforion*, por Héctor Díaz Leguizamón, J. Lajoune & Cía, editores". *Nosotros* 228, mayo, pp. 262-263.

(1928g): "*La jugadora de pocker* y *El falsificador de emociones*, M. Gleizer editor". *Nosotros* 228, mayo, p. 264.

(1928h): "*Los caminos de la muerte*". *Nosotros* 230, julio, pp. 99-105.

(1928i): "*Recordando*, por Lucía Láinez de Mujica Farias, J. Peuser, Editor". *Nosotros* 231, agosto, p. 293.

(1928j): "*Sobre casi todo-Sobre casi nada*, por Julio Comba, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1928". *Nosotros* 231, agosto, pp. 295-296.

(1928k): "*París–Glosario Argentino* por Roberto Gache, Babel, Ed. Buenos Aires, 1928". *Nosotros* 233, octubre, pp. 115-116.

(1929): "Paul Groussac". *Nosotros* 242, julio, 1929, pp. 81-85. Recogido en Bianco 1993, pp. 11-13.

(1930a): "El primer premio del Concurso Municipal. *El constructor del silencio*". *Nosotros* 252, mayo, pp. 274-277.

En el diario *La Nación*

(1930): "Un veneciano en Inglaterra". *La Nación*, 16 de noviembre. Recogido en Bianco 1997, pp. 18-22.

(1933a): "Stendhal y Proust". *La Nación*, 9 de abril. Recogido en Bianco 1997, pp. 22-28.

(1933b): "Anna de Noailles". *La Nación*, 27 de mayo. Recogido en Bianco 1997, pp. 28-33.

(1934a): "Raymond Roussel". *La Nación*, 18 de marzo, p. 40.
(1934b): "El novelista y la ciudad. Jules Romains". *La Nación*, 27 de mayo, p. 42.
(1934c): "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero". *La Nación*, 9 de diciembre, p. 37. Recogido parcialmente en Bianco 1997, pp. 33-40.
(1936a): "Un saludo de Jules Romains". *La Nación*, 13 de septiembre. Recogido en Bianco 1997, pp. 40-45.
(1937a): "Un idealista absoluto". *La Nación*, 14 de marzo, pp. 1-2.

En la revista *Sur*

(1935c): "La novela de Leo Ferrero". *Sur* 10, julio, pp. 76-83.
(1936b): "La últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales". *Sur* 21, junio, pp. 40-71.
(1937b): "García Lorca en el Odeón". *Sur* 32, mayo, pp. 75-80.
(1940): Participación en el Debate "En torno a Defensa de la República". *Sur* 71, agosto, pp. 86-104.
(1945): "Revistas". *Sur* 130, agosto, 1945, pp. 94-100.
(1949a): "Calendario". *Sur* 179, agosto, pp. 213-214.
(1952): "Calendario". *Sur* 213-214, julio-agosto, pp. 169-171.
(1956): "A propósito de 'La mujerzuela respetuosa'". *Sur* 239, marzo-abril, pp. 141-144.
(1959): "Mitford Nancy. *Voltaire in Love.* London, Hamish Hamilton, 1957". *Sur* 257, marzo-abril, pp. 62-66.

En la revista *El Hogar*
(Sección Libros y autores de idioma español)

(1937c): "Viaje olvidado". *El Hogar*, 1458, 24 de septiembre, p. 26. Recogido en Bianco 1988c, pp. 148-149.
(1937d): "'Totalismo' por Enrique Corbellini". *El Hogar*, 1460, 8 de octubre, p. 28.
(1937e): "Un documento sobre nuestro país". *El Hogar*, 1462, 22 de octubre, p. 26.
(1937f): "'El escalón' por Adela Grondona". *El Hogar*, 1464, 5 de noviembre, p. 36.
(1937g): "'Fuego en el hogar' por Héctor Olivera Lavie". *El Hogar*, 1464, 5 de noviembre, p. 36.
(1937h): "'Nueve cuentos' por Ignacio Anzoátegui". *El Hogar*, 1467, 26 de noviembre, p. 78.
(1937i): "'Pasión y muerte de Silverio Leguizamón' por Bernardo Canal Feijóo". *El Hogar*, 1469, 10 de diciembre, p. 24.
(1937j): "'Raíz sin eco' por Elvira Ferreira". *El Hogar*, 1469, 10 de diciembre, p. 24.

(1937k): "El Prefacio para los franceses". *El Hogar*, 1472, 31 de diciembre, p. 24. Recogido en Bianco 1988c, pp. 146-147.
(1937l): "'La plaza de las carretas' por Enrique Amorin". *El Hogar*, 1472, 31 de diciembre, p. 24.
(1938a): "Dos poetas cristianos". *El Hogar*, 1474, 14 de enero, p. 26.
(1938b): "'La cólera azul' por Ramón Gómez de la Serna". *El Hogar*, 1476, 28 de enero, p. 32.
(1938c): "'Actores y espectadores' por Julio Irazusta". *El Hogar*, 1478, 11 de febrero, p. 24.
(1938d): "'Claro desvelo' por Conrado Nalé Roxlo". *El Hogar*, 1480, 25 de febrero, p. 30.

Otras publicaciones

(1949b): "Estudio preliminar", Voltaire y Diderot: *Obras escogidas*. Buenos Aires, W. M. Jackson Editores, pp. IX-XXXV.
(1961): "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas* 5, pp. 45-57.
(1967): "Función social del escritor", *Casa de las Américas* 43, pp. 103-106.
(1985): Prólogo a *Las ratas y Sombras suele vestir*. Caracas, Monte Avila, pp. 7-20.
(1999): "José Bianco recuerda a Borges". Cobo Borda, Juan G.: *Borges enamorado*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Publicado originalmente en 1964, en el número especial de *L'Herne* Borges, con título *Des souvenires*.

Entrevistas

ANÓNIMO (1988): "Sobre la traducción". Recogida en Bianco 1988c, pp. 361-364. Publicada originalmente en *La Gaceta*, Suplemento Literario, Tucumán, 14 de junio de 1981.
AVELLANEDA, Andrés (1988): "Estilo, autor y narrativa". Recogida en Bianco 1988c, pp. 410-414. Publicada originalmente en *La prensa*, Suplemento dominical, noviembre de 1977.
BALDERSTON, Daniel (2003): "José Bianco: El creador y la molesta realidad". *La Nación*, Suplemento Cultura, 14 de septiembre, pp. 1-2. Realizada en 1984.
(2004): "José Bianco: La escritura invisible". Filmada por Julio Jaimes. Buenos Aires, Librería Audiovisual Blakman. 67 minutos. Realizada en 1984.
BALDERSTON, Daniel y KING, John (1980): "Las revistas y Buenos Aires: una pequeña entrevista con José Bianco". *Escandalar* 3, pp. 84-86. Realizada en 1978.
BARONE, Orlando (1988): "Entre asombros y recuerdos: Diálogo de José Bianco con Antonio Berni". Recogida en Bianco 1988c, pp. 387-393.

Publicado en *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 1 de septiembre de 1977.
BECCACECE, Hugo (1988): "Escritor y testigo (I)". Recogida en Bianco 1988c, pp. 372-378. Publicada originalmente en *La Nación*, 6 de enero de 1980.
(1988a): "Testigo y creador (II)". Recogida en Bianco 1988c, pp. 379-386. Publicada originalmente en *Tiempo Argentino*, 5 de diciembre de 1982.
BRADU, Fabienne (1985): "Una conversación". *Vuelta* 109, pp. 47-48.
FORERO, Cristina (María Moreno) (1988): "El lector es uno mismo". Recogida en Bianco 1988c, pp. 394-398. Publicado originalmente en *Pluma y pincel*, octubre de 1977.
KAMENSZAIN, Tamara (1988): "Cuestión de oficio". Recogida en Bianco 1988c, pp. 365-371. Publicada originalmente en *La Opinión*, Suplemento Cultural, 1 de febrero de 1976.
PRIETO TABOADA, Antonio (1988): "Entrevista: José Bianco". *Hispamérica* 50, pp. 73-86.
TORRES FIERRO, Danubio (1988): "Conversación con José Bianco". Recogida en Bianco 1988c, pp. 399-407. Publicado originalmente en *Plural* 52, enero de 1976.
ULLA, Noemí (1988): "No se puede tocar una flor sin mover una estrella". Recogida en Bianco 1988c, pp. 357-360. Publicada originalmente en *Convicción*, 2 de mayo de 1981, p. 19.

3. Obras de Silvina Ocampo

Narrativa y poesía

(1936): "La siesta en el cedro". *Sur* 26, noviembre, pp. 53-56.
(1937): "El cuaderno". *Sur* 38, noviembre, pp. 62-67.
(1938): "Sábanas de tierra". *Sur* 42, marzo, pp. 36-40.
(1944): "Autobiografía de Irene". *Sur* 117, julio, pp. 12-29.
(1948a): "El impostor". *Sur* 164-165, jun-jul, pp. 9-34.
(1948b): "El impostor". *Sur* 166, agosto, pp. 61-85.
(1948c): "El impostor". *Sur* 167, septiembre, pp. 32-49.
(1975): *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires, Sudamericana. [Buenos Aires, Sur, 1948].
(1982): *La furia y otros cuentos*. Madrid, Alianza Tres. [Buenos Aires, Sur, 1959].
(1998): *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé. [Buenos Aires, Sur, 1937].
(2002): *Poesía completa* I. Buenos Aires, Emecé.
(2003): *Poesía completa* II. Buenos Aires, Emecé.

(2005): *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Sudamericana.
(2006): *Invenciones del recuerdo*. Buenos Aires, Sudamericana.
(2008): *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana.

En colaboración con Adolfo Bioy Casares

(1985): *Los que aman, odian*. Buenos Aires, Emecé. [1946]

Correspondencia

A José Bianco. Colección José Bianco. División Manuscritos, Departamento de Libros raros y Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton (New Jersey-USA).

Entrevistas

ANÓNIMO (1981-1986): "Silvina Ocampo". *Capítulo* 143, Centro Editor de América Latina, pp. 361-365.
ANÓNIMO (1988): "Silvina Ocampo. El cuento es superior, ¿no?". *Puro cuento* 8, enero-febrero, pp. 1-6.
BECCACECE Hugo (1994): "Silvina Ocampo". Recogido en *La pereza del príncipe*. Buenos aires, Sudamericana, pp. 108-117. Publicada originalmente en *La Nación*, 28 de junio, p. 18 y 23.
E.J.M. (1961): "Diálogo con Silvina Ocampo". *La Nación*, 26 de noviembre, p. 8.
FORERO, Cristina (María Moreno) (1975): "Yo, Silvina Ocampo". *El Cronista*, 13 de septiembre, p. 2.
GILIO, María Esther (1990): "Silvina Ocampo: Escribir da más felicidad que haber vivido". *La época* 111, Santiago de Chile, domingo 27 de mayo, pp. 4-5.
GRONDONA, Adela (1969): "Silvina Ocampo". *¿Por qué escribimos?* Buenos Aires, Emecé, pp. 175-179.
MORENO, María (2005): "Silvina Ocampo frente al espejo". *Página 12*, Suplemento Radar Libros, pp. 20-21.
PICHON RIVIERE, Marcelo (1974): "Así es Silvina Ocampo". *Panorama*, 19 de noviembre, pp. 50-52.
(1975): "Quien se acuerda de Silvina Ocampo". *Confirmado*, 10 de diciembre, pp. 36-37.
TORRES FIERRO, Danubio (1975): "Correspondencia con Silvina Ocampo: una entrevista que no osa decir su nombre". *Plural* 50, noviembre, pp. 57-60.
ULLA, Noemí (1981): "Silvina Ocampo: escribir toda la vida". *Vigencia* 49, junio, pp. 98-101.
(1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial Belgrano.

II. Bibliografía crítica

Sobre el debate literario en *Sur*

AA.VV. (2004): *Ortega y Gasset en la Cátedra Americana*. Buenos Aires, Nuevohacer, Grupo Editor Latinoamericano.

AGUILAR, Gonzalo (2009a): "La piedra de la Medusa". *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, pp. 185-210.

(2009b): "La admiración inconmensurable: Victoria Ocampo y T.E. Lawrence". *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, pp. 211-231.

AGOSTI, Héctor (1963): "Los problemas de la novela". *Defensa del realismo*. Buenos Aires, Lautaro, pp. 71-111.

ALONSO, Amado (1955): *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos.

AVARO, Nora y CAPDEVILA, Analía (2004): "Mallea y el mito del argentino literario". *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires, Santiago Argos editor, pp. 109-120.

AVELLANEDA, Andrés (1983): *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana.

BALDERSTON, Daniel (1985): *El precursor velado; R. L. Stevenson en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.

(2004): "De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 195-216.

BARDAUIL, Pablo (1999): "El excéntrico Jaime Rest". *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Editor: Nicolás Rosa. Buenos Ares, Biblos, pp. 183-215.

BASTOS, María Luisa (1974): *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Buenos Aires, Ediciones Hispamerica.

(1980): "Escrituras ajenas y expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo". *Revista Iberoamericana* 110-111, enero-junio, pp. 123-137.

(1981): "Dos líneas testimoniales: *Sur*, los Escritos de Victoria Ocampo". *Sur* 348, enero-junio, pp. 9-23.

BERNÉS, Jean-Pierre (1992): "Jorges Luis Borges et Roger Caillois: chronique d´un *desencuentro*". *Río de la Plata. Cultura* 13-14. Paris, pp. 207-224.

BURGOS, Nidia (1996a): "Mallea y el personalismo: textos significativos para un paralelismo". AA.VV. *La Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 21-45.

(1996b): "La angustia y la preocupación ética de un intelectual argentino. A propósito de *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea". AA.VV. *La Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 63-76.
CAILLOIS, Roger (1941): "Pour une esthétique sévère". *Lettres Françaises*, julio, pp. 33-39.
(1946b): *Fisiología de Leviatán*. Buenos Aires, Sudamericana.
(1967): "Prefacio". *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-19.
(1970): *Imágenes, imágenes...* Buenos Aires, Sudamericana.
(1980): *Intenciones*. Buenos Aires, Sur.
(1989): *Acercamientos a lo imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica.
CALOMARDE, Nancy (2004): *Políticas y ficciones en Sur 1945-1955*. Córdoba, Ed. Universitas/Ed. Fac. de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba.
(2010): *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Córdoba, Alción Editora.
CAPDEVILA, Analía (1995): "Una polémica olvidada. Borges contra Caillois sobre el policial". AA.VV. *Borges, ocho ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 67-82.
(2000): "Arlt contra Ortega (Una polémica sobre la novela)". *Boletín* / 8. Universidad Nacional de Rosario, octubre, pp. 67-89.
CONTRERAS, Sandra (1995): "Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición". *Borges, ocho ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 35-51.
COZARINSKY, Edgardo (1974): "Magias parciales del relato". *Borges y el cine*. Buenos Aires, Sur, pp. 9-22.
(1999): "Borges: un texto que es todo para todos" [en línea] <http://www.sololiteratura.com/bo/bourntextoque.htm>. Consulta: julio 2009.
DABINI, Atilio (1980-1986): "Intelectualismo y existencialismo: Eduardo Mallea". *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*, Tomo 4. Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 433-456.
DE TORRE, Guillermo (1963): "El universo novelesco de Eduardo Mallea". *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Losada.
DOMENACH Jean Marie (1962): *La propaganda política*. Eudeba, Buenos Aires.
ESCHER, Fabián y THOMAS, Julia (seud.) (1979): "Notas sobre Victoria Ocampo y *Sur*". *Nudos* 6, Buenos Aires, pp. 3-8.

FERNANDEZ VEGA, José (1996): "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1, Aarhus, pp. 27-66.
GALVEZ, Manuel (1962): "El congreso de los Pen Clubes". *Recuerdos de la vida literaria*. Tomo III. Entre la novela y la historia. Buenos Aires, Hachette, pp. 283-302.
GIGLI, Adelaida (2004): "Lo mismo de siempre". *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50*. Avaro, Nora y Capdevila, Analía. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, pp. 128-130. Publicado originalmente en *Centro* 7, diciembre 1953.
GIORDANO, Alberto (2005a): "Borges: la ética y la forma del ensayo". *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 9-26.
(2005b): "Borges: la forma del ensayo". *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 27-52.
GIUSTI, Roberto (1965): "Un congreso memorable de los P.E.N. clubs" y "Apostillas al Congreso de los P.E.N clubs". *Visto y vivido*. Buenos Aires, Losada, pp. 275-286 y 287-292.
GRAMUGLIO, María Teresa (1983): "*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural". "Dossier: la revista *Sur*", *Punto de vista* 17, abril-julio, pp. 7-9.
(1986): "*Sur* en la década del treinta: una revista política". *Punto de vista* 28, noviembre, pp. 33-39.
(1989): "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos". *Punto de vista* 34, julio-septiembre, pp. 11-16.
(1992): "Roger Caillois en *Sur*". *Río de la Plata. Culturas* 13-14, París, pp. 149-167.
(1998a): "La cultura nacional en el proyecto de *Sur*". Trabajo leído en el Simposio "Miradas y miradas. Las vanguardias en la Argentina", organizado por la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), Rosario, 1, 2, 3 y 4 de septiembre de 1998. Mimeo.
(1998b): "*Sur*". *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL), tomo III, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Avila.
(1998c): "Victoria Ocampo y los conflictos de la cultura argentina". *Prismas. Revista de historia intelectual* 2, Universidad Nacional de Quilmes.
(1999a): "Las minorías y la defensa de la cultura. Proyecciones de un tópico de la crítica literaria inglesa en *Sur*". *Boletín* / 7 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), pp. 71-77.
(1999b): "Hacia una antología de *Sur*: Materiales para el debate". *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Ed.: Saúl Sosnowski. Buenos Aires, Alianza, pp. 249-260.

(2001a): "Una década dinámica. Transformaciones, posiciones y debates en la literatura argentina en los años treinta". *Nueva Historia argentina*, Tomo 7. Director de tomo: Alejandro Cattaruzza. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 333-380.
(2001b): "La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*". *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Comp.: María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 27-45.
(2004): "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura". *El oficio que se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 93-122.
(2005): "Borges: Entre los españoles, Lugones y Mastronardi". *Los clásicos argentinos*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, pp. 85-97.
(2010a): "El Borges de Mastronardi. Fragmentos de un autorretrato indirecto". *M Mastronardi, Obra completa*, Tomo I. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 779-791.
(2010b): "Las colaboraciones en *Sur*. Ironía y complicidad". *M Mastronardi, Obra completa*, Tomo II. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 263-269.
(2010c): "*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Director: Carlos Altamirano. Buenos Aires, Katz Editores.
GRIEBEN, Carlos F. (1961): *Eduardo Mallea*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
HALPERIN DONGHI, Tulio (1999): "Eduardo Mallea". *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, pp. 51-84.
(2003): *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina.
HENRIQUEZ UREÑA, Pedro (1928): *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires. Editorial Babel, pp. 11-25.
IGLESIA, Cristina (2003): "Waldo y Victoria en el paraíso americano. Identidades y proyectos culturales en los primeros años de la revista *Sur*". *La violencia del azar*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 155-170.
JUAREZ, Laura (2010): "Arlt y el ensayo sobre la novela". *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires, Simurg, pp. 283-321.
KING, John (1989): *Sur Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de Cultura Económica. [*Sur Study* of the *Argentine literary journal and its role in the development of a culture 1931-1971*. Cambridge University Press, 1986].

LAFLEUR, Héctor, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando (1968): *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
LANCELOTTI, Mario (1973): "Introducción a los temas y personajes de la obra de Mallea". *La Nación*, 3º Sección, domingo 19 de agosto, pp. 1-2.
LICHTBLAU, Myron (1967): *El arte estilístico de Eduardo Mallea*. Buenos Aires, Juan Goyanarte.
LOUIS, Annick (1997): "Borges y el nazismo". *Variaciones Borges* 4. Aarhus, 1997, pp. 255-269.
(1999): "Borges ante el nazismo". *Río de la Plata* 19-20. Paris, pp. 313-322.
(2002): "Caillois-Borges ou qu'est-ce qui s'est passé?". *Diagonales sur Roger Caillois*. Etudes réunies et présentées par Jean Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski. Paris, Editions L'improviste, pp. 81-101.
(2005): "*Sur* en Borges". *El matadero* 4, Segunda época, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina (Universidad de Buenos Aires), pp. 175-196.
MACHEREY, Pierre (1978): "Borges y el relato ficticio". AA.VV.: *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Freeland, pp. 11-20.
MANZONI, Celina (2005): "Buenos Aires 1936. Debate en la República de las Letras". *Hispamérica* 110, pp. 3-17.
(2006a): "Cómo se vieron. La autorrepresentación de los intelectuales (Buenos Aires, 1936)". Comp.: Noé Jitrik. *Sesgos, cesuras y métodos*. Buenos Aires, Eudeba.
(2007): "Liberalismo, Izquierda y Nacionalismo en los debates de 1936 en Buenos Aires". *Telar* 5, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 161-171.
MASIELLO, Francine (1985): "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse". *Latin American Research Review*, vol. XX, pp. 27-60.
(1997): "Victoria Ocampo: memoria, lenguaje y nación". *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 205-214.
MASTRONARDI, Carlos (1961): *Formas de la realidad nacional*. Ediciones Culturales Argentinas. Recogido en *M. Mastronardi*, *Obras completas*, Tomo 2. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010.
MEDIN, Tzvi (1994): *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
MENDEZ, Jesús (1981): "The origins of *Sur*, Argentina's elite cultural review". *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, vol. XXI, pp. 3-15.
MELFI, Domingo (1936): *El Congreso de Escritores en Buenos Aires (notas e imágenes)*. Santiago de Chile, Nascimento.

MOLLOY, Sylvia (1996a): "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo". *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 78-106.
(1979): *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
MONACO, Ricardo (2004): "La ficción como pasión ensayística: Eduardo Mallea". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 437-457.
OTTINO, Mónica (1992): "Roger Caillois y *Lettres françaises*". *Río de la Plata. Culturas* 13-14, Paris, pp. 137-147.
ORTEGA, Julio (1981): "Victoria Ocampo y *Sur*". *Lexis* 5, julio, pp. 187-192.
PANESI, Jorge (2000): "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur*/*Contorno*". *Críticas*. Buenos Aires, Norma, pp. 49-64.
(2007): "Borges y el peronismo". *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Dir.: David Viñas. Comp.: Guillermo Korn. Buenos Aires, Paradiso, pp. 30-41.
PASTERNAC, Nora (2002): *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires, Paradiso.
PASTORMERLO, Sergio (2007): *Borges crítico*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
PATOUT, Paulette (1990): "Los congresos de 1936 en Buenos Aires". *Alfonso Reyes y Francia*. México, El Colegio de México-Gobierno del Estado de León, pp. 580-588.
PAZ LESTON, Eduardo (1981): "El proyecto de la revista *Sur*". *Historia de la literatura argentina*, tomo V. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 289-312.
PELTZER, Federico y PIÑA, Cristina (1982): "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual". *Revista Universitaria de Letras* 1, Mar del Plata, pp. 80-98.
PEZZONI, Enrique (1986a): "Los *Testimonios* de Victoria Ocampo". *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 265-272. Publicado originalmente en *Sur* 252, mayo- junio de 1958, pp. 71-76.
PICON SALAS, Mariano (1994): "Prólogo". Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 15-24.
PIGLIA, Ricardo (1986): "Sobre *Sur*". *Crítica y ficción*. Cuaderno de Extensión universitaria, Universidad Nacional del Litoral, pp. 47-50. Entrevista realizada por Eduardo Paz Leston y publicada originalmente en *La Opinión*, 4/3/1979.
PRIETO, Adolfo (1954): *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias.

PRIETO, Martín (2006a): "Capítulo 11". *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, pp. 277-319.
REAL DE AZUA, Carlos (1987): "Una carrera literaria". *Escritos*. Arca, Montevideo, pp. 95-144.
REST, Jaime (1960): *Cuatro hipótesis de la Argentina*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
(1976): *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto.
(1982): "Jorge Luis Borges y el ensayo especulativo". *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 73-82.
RIOS PATRON, José Luis (1957): "El estilo de Mallea". *La Biblioteca* 2, tomo IX, 2da. Época, Segundo Trimestre.
RIVERA, Jorge (1980-1986): "Panorama de la novela argentina: 1930-1955". *Historia de la literatura argentina*, tomo 4. Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor América Latina, pp. 313-336.
RODERO ANTÓN, Emma (2000): "Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo". *Actas al III Congreso Internacional de Cultura y Medios de Comunicación*. Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca [en línea] www.bocc.ubi.pt . Consulta: marzo de 2007.
RODRÍGUEZ FEO, José (1965): "Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña". *Casa de las Américas* 33, noviembre-diciembre, pp. 153-154.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1952): "La crítica literaria del siglo XX: la estilística de Amado Alonso". *Número* 21, octubre-diciembre, pp. 321-332.
(1956): *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Deucalión.
(1976a): "Borges: teoría y práctica". *Narradores de esta América* (tomo 1). Montevideo, Alfa, pp. 187-235.
(1976b): "Eduardo Mallea visible e invisible". *Narradores de esta América* (tomo 1). Montevideo, Alfa, pp. 249-269.
(1976c): "Borges, una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 95, Pittsburgh, abril/junio, pp. 177-190.
ROMERO, Francisco (1961): "Eduardo Mallea: nuevo discurso del método". Prólogo a *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-12.
ROSA, Nicolás (1981): "La crítica literaria contemporánea". *Capítulo* 113. *Historia de la literatura argentina.* Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor América Latina.
(1987): "*Sur* o el espíritu y la letra". *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 121-137.

ROZITCHNER, León (1981): "Comunicación y servidumbre: Mallea". Recogido en AA.VV.: *Contorno. Selección*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 107-132. Originalmente en *Contorno* 5/6, septiembre, 1955.

SAÍTTA, Sylvia (1999): "Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los franco tiradores* de Raúl González Tuñón". *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Ed.: Saúl Sosnowski. Buenos Aires, Alianza, pp. 201-216.

(2001): "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda". *Nueva Historia argentina*, tomo 7. Director de tomo: Alejandro Cattaruzza. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 385-428.

SARLO, Beatriz (1981): "Sobre la vanguardia. Borges y el criollismo". *Punto de vista* 11, marzo-junio, pp. 3-8.

(1982): "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", *Punto de vista* 16, noviembre, pp. 3-6.

(1983): "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*". *Punto de vista* 17, "Dossier: la revista *Sur*", abril-julio, pp. 10-12.

(1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

(1995): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.

(1998): "Victoria Ocampo o el amor de la cita". *La máquina cultural*. Buenos Aires, Ariel, pp. 93-194.

(2004): "Una poética de la ficción". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 19-38.

SHAW, Donald L. (1968): "Baroja y Mallea: algunos puntos de contacto". *Actas III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 847-852. Centro Virtual Cervantes [en línea]. Consulta: julio 2007.

SITMAN, Rosalie (2003): *Victoria Ocampo y Sur entre Europa y América*. Buenos Aires, Ediciones Lumiere.

STAROBINSKI, Jean (1974a): "Leo Spitzer y la lectura estilística". *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus.

STRATTA, Isabel (2004): "Documentos para una poética del relato". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 39-63.

TABERNIG DE PUCCIARELLI, Elsa (1992): "Roger Caillois en la Argentina". *Río de la Plata. Culturas* 13-14, Paris, pp. 119-136.

VÁZQUEZ, María Celia (2005): "La búsqueda de autoexpresión e intervención pública en los ensayos de Victoria Ocampo", Tesis de Maestría defendida en Maestría en Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata. Mimeo.

(2006a): "Carácter y destino: en busca del modo de leer en Victoria Ocampo". *Orbis Tertius* 12 [en línea] www.orbistertius.unlp.edu.ar.
(2006b): "Primera Persona: acerca de los modos de escribir y leer de Victoria Ocampo". Ponencia leída en el Coloquio "Escrituras del yo". Rosario, agosto. Mimeo.
VILLORDO, Hermes Oscar (1993): *El grupo Sur Una biografía colectiva*. Buenos Aires, Planeta.
VIÑAS, David (1974a): "*Sur*: sobrevivencia y reemplazos del escritor. Mallea". *Literartura argentina y realidad política de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, pp. 78-84.
VIÑAS, Ismael (2004): "Eduardo Mallea". *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50*. Avaro, Nora y Capdevila, Analía. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 120-127. Publicado originalmente en *Centro* 6, septiembre, 1953.
WARLEY, Jorge A. (1983): "Un acuerdo de orden de ético". *Punto de vista* 17, "Dossier: la revista *Sur*", abril-julio, pp. 12-14.
(1985): *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
WILLSON, Patricia (1997): "Traductores en *Sur*: teoría y práctica". *Traducción como cultura*. Comp.: Lisa Bradford. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 133-139.
(2004): *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Sobre Bianco

AMORIM, Enrique (1944): "Las ratas". *La Razón*, Montevideo, 26 de enero.
AVARO, Nora (1990): "El hábito de las sombras". *Paradoxa* 4/5, Rosario, pp. 89-94.
BALDERSTON, Daniel (1999): "'Siempre habrá de interponerse algo entre nosotros': la función del deseo en la obra de Bianco". *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas, Ediciones eXcultura, pp. 55-58.
(2006a): "Las lecciones del maestro". Recogido en Balderston Comp., 2006b, pp. 7-19.
BALDERSTON, Daniel (Comp.) (2006b): *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
BASTOS, María Luisa (1980): "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares". *Hispamérica* 27. Incluido en BASTOS, María Luisa: *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos.* Buenos Aires, Hachette, 1989, pp. 139-154.
BECACECCE, Hugo (1984): "Estudio preliminar". *Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, pp. 11-31.

BORGES, Jorge Luis (1944k): "José Bianco: *Las ratas* (Buenos Aire, Sur, 1943)". *Sur* 111, enero, pp. 76-78.
(1988): "Página preliminar", en José Bianco. *Ficción y reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-10.
BRIZUELA, Leopoldo (2006): "Pepe y Victoria: pasiones y tensiones de una amistad particular". Recogido en Balderston Comp., 2006b, pp. 169-179.
COBO BORDA, Juan Gustavo (2004): "Una estética del matiz: José Bianco". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 253-276.
COZARINSKY, Edgardo (2003): "La lección del maestro". *La Nación*, Suplemento Cultura, 14 de septiembre, pp. 1-3.
DEGIOVANNI, Fernando (1997): "Las sombras del cuerpo de amado: José Bianco a través de Luis de Góngora". *Revista Interamericana de Bibliografía* 47, pp. 129-134.
FEILING, C. E. (2005): "El cajoncito de Pepe". *Con toda intención*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 25-27.
GARCÍA RAMOS, Arturo (1991): "José Bianco, *Sur* y el norte de la literatura fantástica". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Comp.: Enriqueta Morillas Ventura. Madrid, Siruela, pp. 235-242.
GIORDANO, Alberto (2005c): "Imágenes de José Bianco ensayista". *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 103-130.
HERNÁNDEZ, Juan José (2006a): "Algo más fácil de sentir que de decir". *La Nación*, 23 de abril, pp. 1-2.
(2006b): "Una relectura de la novela *Las ratas* de José Bianco". Recogido en Balderston Comp., 2006b, pp. 83-90.
JITRIK, Noe (1997): "La falta y la aduana en las 'Sombras'". *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 53-69.
LADDAGA, Reynaldo (2006): "Breve ontología de Bianco". Recogido en Balderston Comp., 2006b, pp. 117-127.
LUDMER, Josefina (1999): "El delito del artista". *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil, pp. 161-223.
MANZONI, Celina (2006b): "José Bianco: la filigrana del deseo". *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Comp.: Daniel Balderston, pp. 71-82.
MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1992): "Queríamos tanto a Pepe". *Primer Plano*, Suplemento cultural de *Página / 12*, 17 de mayo, p. 2-3.
(1997): "José Bianco: sombras solía vestir". *La Nación*, Suplemento Cultura, 19 de enero, pp. 1-2.

MASTRONARDI, Carlos (1944c): "Sobre *Las ratas*". *Senda*, Buenos Aires. Recogido en *M Mastronardi, Obra completa*, Tomo I, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, p. 431.
MATAMORO, BLAS (2002): "José Bianco. El teatro del viento". *Letras Libres* 9, Madrid, junio, pp. 75-78.
MERCADO, Enrique (1985): "Borges y Bianco: Senderos que se bifurcan". *Estudios* 6, México, pp. 113-118.
MILANĚS, Modesto (2006): "Prólogo". *José Bianco. Diarios de escritores y otros ensayos*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 7-15.
MOLLOY, Sylvia (1992): "La luz encendida". *Primer Plano*, Suplemento cultural de *Página / 12*, 17 de mayo, p. 5.
(2006a): "Un espía irreverente". *La Nación*, Suplemento Cultura, 23 de abril, pp. 1-3.
(2006b): "Figuración de Bianco". Recogido en Balderston Comp., 2006b, pp. 21-28.
PAZ LESTON, Eduardo (1994): "Orígenes de una novela". *Proa* 13, septiembre-octubre, pp. 47-52.
PEZZONI, Enrique (1970): "José Bianco". *Enciclopedia de la literatura argentina contemporánea*. Comp.: Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 88-89.
(1986b): "Bianco: todas las fruiciones". *Vuelta Sudamericana* 1, agosto, pp. 5-6.
(1992): "El autor que elogia a sus lectores" (respuestas a un cuestionario de Antonio Prieto Taboada). *Primer Plano*, Suplemento cultural de *Página / 12*, 17 de mayo, pp. 4-5.
PICHON RIVIĚRE, Marcelo (1972): "Una tenue y móvil realidad. Sobre *La pérdida del reino* de José Bianco". *Panorama* 277, agosto, p. 65.
PIGLIA, Ricardo (2006): "Bianco, aspectos de la *nouvelle*". *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Comp.: Daniel Balderston, pp. 247-254.
PRIETO TABOADA, Antonio (1980): "El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir* de José Bianco". *Revista Iberoamericana* 110-111, enero-junio, pp. 717-730.
(1986): "Ficción y realidad de José Bianco (1908-1986)". *Revista Iberoamericana* 137, octubre-diciembre, pp. 957-962.
(1992): "José Bianco: Amistades literarias y proyecto de autonomía". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, 1er. semestre, pp. 121-133.
RIVERA, Francisco (1986): "Aproximación a José Bianco". Epílogo a *Las ratas / Sombras suele vestir*. Caracas, Monte Avila, 1986, pp. 167-175.

RIVERA, Jorge (1981): "La nueva novela argentina de los años 40". Prólogo a *Las ratas*, de José Bianco. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. i-vii.
SHERIDAN, Guillermo (1990): "El honor a la verdad". *Vuelta* 162, pp. 76-77.
STERN, Mirta (1979): "Los mecanismos de la ambigüedad en 'Sombras suele vestir'". *Eco* 216, Bogotá, pp. 627-653.
VILLORDO, Oscar Hermes (1990): "La lección del estilo. José Bianco". *La gaceta* del Fondo de Cultura Económica 232, abril, pp. 22-24.
VITIER, Cintio (1944): "Las ratas". *Orígenes* 3, año 1, La Habana, octubre, pp. 40-43. YÚDICE, George (1976): "La voz del lector en *Sombras suele vestir*". *Punto de contacto / Point of Contact* 1.3, pp. 58-68.
(1980): "Decaracterización y desconstrucción en *Las ratas* de José Bianco". *Requiem for the "Boom"*. Comp.: Rose Minc y Marilyn Frankenthaler. Montclair, New Jersey, pp. 150-161.
ZANETTI, Susana (1988): "La transparencia de José Bianco". *Quimera* 66-67, pp. 70-73.

Sobre Silvina Ocampo

AA.VV. (1997): "A propos de Silvina Ocampo". *América. Cahiers du CRICCAL* 17, pp. 176-361.
AA.VV. (1997a): *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*. Comp.: Milagros Ezquerro. Paris, Montreal, L'Harmattan.
AA.VV. (1999): *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Comp.: Noemí Ulla. *Hipótesis y discusiones / 18*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
AMÍCOLA, José (1996): "Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer". *Cuadernos de Angers - La Plata*, Université d'Angers/Universidad Nacional de La Plata 1, año 1, La Plata, pp. 129-141.
(2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
ASTUTTI, Adriana (2000): "Silvina Ocampo: fabular la infancia". Ponencia leída en VI Jornadas de Historia de las mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudio de las Mujeres y de género: "Voces en Conflicto, Espacios de Disputa". Universidad Nacional de Buenos Aires, 1 a 5 de agosto. Mimeo.
(2001): "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 153-186.

AVARO, Nora (2003): "La imaginación controlada". Texto leído en Homenaje a Silvina Ocampo. Feria de Libro, Buenos Aires. Mimeo.
BALDERSTON, Daniel (1983): "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125, Pittsburgh, octubre-diciembre, pp. 743-752.
BIETTI, Oscar (1937): "Viaje olvidado, por Silvina Ocampo". *Nosotros* 20 (segunda época), noviembre, pp. 328-329.
BIOY CASARES, Adolfo (1991): "Me dediqué a escribir gracias a ella". Reportaje sobre Silvina Ocampo realizado por Marcelo Pichon Rivière. *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación, 22 de agosto, p. 5.
(1994): Entrevista de Miguel Russo. *Página / 12*, 11 de septiembre, p. 21.
BORGES, Jorge Luis (1943g): "Silvina Ocampo: *Enumeración de la patria* (Buenos Aires, Sur, 1942)". *Sur* 101, febrero, pp. 64-67. Recogido en *Borges en Sur*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pp. 256-260.
(1974): "Préface". *Faits divers de la terre et du ciel*. Paris, Gallimard, pp. 1-3. Recogido en Borges, Jorge Luis: *El círculo secreto*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, pp. 106-111.
(2003b): "Autobiografía de Irene". *El círculo secreto*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, pp. 210-211. Originalmente en Ocampo, Silvina: *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.
C.M. (1943): "'Enumeración de la patria', por Silvina Ocampo, Editorial Sur, Buenos Aires, 1942". *Paraná* 4, Rosario, pp. 172-174.
CALVINO, Italo (1974): "Introduction". *Faits divers de la terre et du ciel*. Paris, Gallimard, pp. 5-9.
COZARINSKY, Edgardo (1970): "Introducción". *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas, Monte Avila, pp. 7-13.
CHACEL, Rosa (1946): "Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares: *Los que aman, odian*". *Sur* 143, septiembre, pp. 75-81.
CHOUHY AGUIRRE, Ana María (1943): "Enumeración de la patria: Silvia Ocampo. Premio Municipal 1942". *Verde Memoria* 5, julio, pp. 22-23.
DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2002): "Apuntes sobre dos libros de Silvina Ocampo". *La seducción del relato (Escritos sobre literatura)*. Córdoba, Alción, pp. 155-159.
DOMÍNGUEZ, Nora (2009): "Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange". Recogido en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (Comp.) (2009), pp. 261-273.
DOMÍNGUEZ, Nora y MANCINI, Adriana (Comp.) (2009): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1937): "La literatura del Dudar del Arte". *Destiempo* 3, diciembre, p. 2.
FORERO, Cristina (María Moreno) (1976): "Silvina Ocampo y reveses de su trama". *Pluma y pincel* 3, 10 de mayo, p. 15.
GÁNDARA, Carmen (1949): "Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*". *Realidad* 14, marzo-abril, pp. 238-241.
GARCÍA MARRUZ, Fina (1946): "Nota sobre 'Espacios métricos'. Silvina Ocampo. Ediciones Sur". *Orígenes* 11, otoño, pp. 42-46.
GHIANO, Juan Carlos (1959): "Silvina Ocampo y su realidad". *Ficción* 22, noviembre-diciembre, pp. 66-68.
GOLDCHLUK, Graciela (1996): "Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra". *Cuadernos de Angers-La Plata*, Université d'Angers/Universidad Nacional de La Plata 1, año 1, La Plata, pp. 109-127.
GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1949c): "Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*". *Sur* 175, mayo, pp. 56-58.
HEKER, Liliana (1998): "'Silvina Ocampo y Victoria Ocampo': la hermana pequeña y la hermana mayor". *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*. Comp.: María Esther de Miguel. Buenos Aires, Alfaguara, pp. 191-233.
KLINGENBERG, Patricia Nisbet (1999): *Fantasies of the feminine. The short stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg Bucknell, University Press.
LOUSTALT, Silvia y STRACCALI, Eugenia (2001): "Desde el otro cuarto. Otra mirada de Silvina Ocampo". *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Tomo II. Comp.: M. Payeras Grau y L. Fernández Ripoll. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 733-737.
LOZANO, Manuel (1987): "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime" [en línea] <http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>. Consulta: julio 2007.
MACKINTOSH, Fiona (2003): *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge, Tamesis Books.
MANCINI, Adriana (1998): "Amo y esclavo: una relación eficaz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 575, mayo, pp. 73-86.
(2003): *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
(2004a): "Silvina Ocampo: La literatura del *Dudar del arte*". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 229-251.
(2004b): "Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos". *Orbis Tertius* 10, "Dossier Silvina Ocampo", Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, pp. 79-92.

MANGIN, Annick (1996): *Temps et écriture dans l´oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse, Université du Toulouse-Le Mirail.
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1946): "*Espacios métricos* (Sur. Buenos Aires. 1945)". *Sur* 137, marzo, pp. 82-86.
MATAMORO, Blas (1975): "La nena terrible". *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, pp. 193-221.
MONTELEONE, Jorge (2001): "La irrealidad de la vida diaria". *La Nación*, Suplemento Cultura, 14 de noviembre, p. 3.
(2002): "La máscara sigilosa de Silvina Ocampo". *La Nación*, Suplemento Cultura, 6 de octubre, pp. 1-2.
MOLLOY, Sylvia (1969): "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". *Sur* 320, octubre, pp. 15-24.
(1978): "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2, vol. 2, pp. 241-251.
(2003): "Silvina Ocampo". Ponencia leída en "Homenaje a Silvina Ocampo", organizado por Instituto Interdisciplinario de Género (UBA), en MALBA, Buenos Aires, 6 y 7 de agosto. Mimeo, p. 1-13. Recogido en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (Comp.) (2009), con el título "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", pp. 41-52.
(2006c): "Sola, en la casa de la memoria". *La Nación*, Suplemento Cultura, 30 de julio, p. 1.
MORENO, María (1987): "Las Ocampo". *Página / 12*, Suplemento Cultura, 22 de agosto.
OCAMPO, Victoria (1937c): "Viaje olvidado". *Sur* 35, agosto, pp. 118-121.
PANESI, Jorge (2004): "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10, "Dossier Silvina Ocampo", Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, pp. 93-100. Recogido en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (Comp.) (2009), pp. 59-68.
PERALTA, Jorge (2005/2006): "Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo". *Piedra y Canto. Cuaderno del CELIM* 11-12. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 131-145.
PERCAS, Helena (1954): "La original expresión poética de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana* 38, septiembre, pp. 283-298.
PEZZONI, Enrique (1970): "Silvina Ocampo". *Enciclopedia de la literatura argentina*. Comp.: Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 473-476.
(1982): "Silvina Ocampo. La nostalgia del orden". Prólogo a *La furia y otros cuentos*. Madrid, Alianza, pp. 9-23.
(1984): "Estudio preliminar". *Páginas de Silvina Ocampo seleccionada por la autora*. Buenos Aires, Celtia, pp. 13-37.

(1986c): "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 187-235.
PICHON RIVIÈRE, Marcelo (1991): "Una escritora que no quiere ser descubierta". *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación, 22 de agosto, p. 4.
PIZARNIK, Alejandra (1968): "Dominios ilícitos". *Sur* 311, pp. 91-95. Recogido en *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Editada por Cristina Piña. Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 415-421.
PODLUBNE, Judith (2004a): "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pp. 105-110.
ROFFE, Reina (1994): "Silvina Ocampo: la voz cautiva". *Quimera* 123, Buenos Aires, pp. 42-43.
SANCHEZ, Matilde (1991): "Prólogo y notas". *Las reglas del secreto (antología)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
(2003): "El 'etcétera' de la familia". *Clarín*, Suplemento Cultura y nación, 19 de julio, pp. 2-3.
STAIF, Kive (1975): "La clarividencia es sinónimo de talento". *La Opinión*, 23 de noviembre.
TOMASSINI, Graciela (1983): "Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene* de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 12, Madrid, Editorial Complutense, pp. 145-157.
(1992): "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 21, Madrid, Editorial Complutense, pp. 377-386.
(1995): *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
TORRES FIERRO, Danubio (1995): "Silvina Ocampo, un retrato parcial". *La Nación*, 20 de agosto.
ULLA, Noemí (1981): "Silvina Ocampo". *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, pp. 385-408.
(1992a): *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Torres Agüero Editores.
(1992b): "La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura. Madrid, Siruela, pp. 283-292.
(1996): "El discurso paródico: *Final de juego* de Julio Cortázar y *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo". *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires, Torres Agüero Editores.

(1997a): "Huellas de una poética en los cuentos-cartas de *La furia*". *Cotextes* 33, CERS, Université Paul Valéry, Montpellier III, pp. 107-115.
(1997b): "Los caminos de *La furia*". *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*. Comp.: Milagros Ezquerro. Paris, Montreal, L´Harmattan, pp. 25-35.
(1998): "Prólogo". Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 9-15.
VARELA AVELLANEDA, Carlos (1943): "'Enumeración de la patria', por Silvina Ocampo, Editorial Sur, Buenos Aires, 1942". *Sustancia* 13. Tucumán, enero-febrero, pp. 386-388.
ZAPATA, Mónica (1992): *L'estetique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II. Mimeo.

III. Bibliografía teórica y crítica general

AA.VV. (1972): *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
ADORNO, Theodor (1962): "La posición del narrador en la novela contemporánea". *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
AGAMBEN, Giorgio (2003): *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
(2005): "El autor como gesto". *Profanaciones*. Barcelona, Anagrama, pp. 77-93.
AGUILAR, Gonzalo (2002): "Modernismo". *Términos críticos de sociología de la cultura*. Dir.: Carlos Altamirano, Buenos Aires, Paidós, pp. 180-186.
ALTAMIRANO, Carlos (1999): "Intelectuales y pueblo". *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, pp. 314-324.
(2007): *Intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1983): *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires, Hachette.
ANGLES, Auguste (1978): *André Gide et le premier groupe de la NRF*. París, Gallimard.
ARLT, Roberto (1994): *Roberto Arlt. Aguafuertes porteñas. Cultura y política*. Buenos Aires, Losada.
BARRENECHEA, Ana María (1978): "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Textos hispanoamericanos, de Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Avila, pp. 87-103.

(1991): "El género fantástico entre los códigos y los contextos". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura. Madrid, Siruela, pp. 77-81.
BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PIÑERO, Ema (1957): *La literatura fantástica en la Argentina*. México, Imprenta Universitaria.
BARTHES, Roland (1971): "Distancia, aspecto, origen". Redacción de Tel Quel: *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix Barral, pp. 13-47.
(1977): "Ecrivains y écrivants". *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 177-186.
(1986): *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI. [1972]
(1987a): "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, pp. 65-71.
(1987b): "El estilo y su imagen". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, pp. 149-159.
(1987c): "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, pp. 179-187.
(1987d): "La cara barroca". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, pp. 281-283.
(2004): *Lo neutro*. Buenos Aires, Siglo XXI.
BÉNICHOU, Paul (1981): *La coronación del escritor Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México, Fondo de Cultura Económica.
BENJAMIN, Walter (1971): "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Angelus novus*. Buenos Aires, Editorial Sur, pp. 27-76.
(1980a): "Una imagen de Proust". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid, Taurus, pp. 15-39.
(1980b): "Tres iluminaciones sobre Julien Green". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid, Taurus, pp. 105-125.
(1986): "El narrador". *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta, pp. 71-98.
BIOY CASARES, Adolfo (2000): *La trama celeste*. Madrid, Alianza. [Buenos Aires, Editorial Sur, 1948].
(2006): *Borges*. Barcelona, Ediciones Destino.
BLANCHOT, Maurice (1969a): "El encuentro con lo imaginario". *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 9-16.
(1969b): "La experiencia de Proust", *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 17-31.
(1969c): "El secreto del Golem", *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 101-108.
(1969d): "El infinito literario: El Aleph", *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 109-112.

(1969e): "La vuelta de tuerca", *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 143-151.
(1976a): "Los grandes reductores". *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus, pp. 59-66.
(1976b): "Soñar, escribir". *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus, pp. 127-133.
(1982): "La novela, obra de mala fe". *Eco* 253, Bogotá, noviembre, pp. 11-35.
(1991a): "La literatura y el derecho a la muerte", *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-78.
(1991b): "La voz narrativa (El, él, el neutro)", *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 223-240.
(1991c): "El puente de madera (La repetición, el neutro)", *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 241-262.
(1991d): "El lenguaje de la ficción". *Boletín* / 1. Universidad Nacional de Rosario, marzo, pp. 3-12.
(1992): "Las dos versiones de lo imaginario", *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, pp. 243-252.
BORNAY, Erika (2004): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Ediciones Cátedra.
BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
BUCHRUCKER, Cristián (1987): *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana.
BÜRGER, Christa y BÜRGUER, Peter (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Ediciones Akal.
CARLYLE, Thomas (1941): *Los héroes. Culto a los héroes. Lo heroico en la historia*. Buenos Aires, Librería Perlado Editores.
CATTARUZZA, Alejandro (2001): "Descifrando pasados: Debates y representaciones de la historia nacional". *Nueva Historia argentina*, Tomo 7. Director de Tomo: Alejandro Cattaruzza. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 429-473.
DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1980-1986): "La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares". *Historia de la literatura argentina*, Tomo 4. Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor América Latina, pp. 409-432.
(2004): "La irrupción de la dimensión fantástica". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 171-191.
DELEUZE, Gilles (1976a): "La literatura y la vida". *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, p. 11-18.

(1976b):"Balbució". *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, pp. 150-159.
(1989): *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
(1995): *Conversaciones*. Valencia, Pretextos.
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1988a): "Tres novela cortas o '¿qué ha pasado?'". *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, pp. 197-211.
(1988b): "Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible". *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, pp. 239-307.
DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
(1977): *Posiciones*. Valencia, Pre-textos.
(1989): "Los fines del hombre". *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, pp. 145-174. [1968]
FOUCAULT, Michel (1984): "¿Qué es un autor?". *Conjetural* 4, pp. 87-111.
(1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
(1999): "¿Qué es la Ilustración?". *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires, Paidós, pp. 335-352.
EAGLETON, Terry (1999): *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós.
GENETTE, Gerard (1985): "Verosimilitud y motivación". *Maldoror N° 20. El texto según Genette*. Montevideo.
(1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
GILMAN, Claudia (1989): "Polémicas II". *Historia social de la literatura argentina. Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Comp.: Graciela Montaldo. Buenos Aires, Contrapunto, pp. 49-72.
GIORDANO, Alberto (1995): *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
GRAMUGLIO, María Teresa (2002): "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *El imperio realista*. Comp.: María Teresa Gramuglio. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6. Buenos Aires, Emecé, pp. 15-38.
GUSDORF, Georges (1991): "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Anthropos. Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 9-18.
HALPERIN DONGHI, Tulio (2003): *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
HINTERHAUSER, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mito*. Madrid, Taurus, 1980.
JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogo Editora.
IRAZUSTA, Julio (1975): *Memorias (historia de un historiador a la fuerza)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

JITRIK, Noé (2004): "Epílogo". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 631-633.
KAYSER, Wolfgang (1974): "¿Quién relata la novela?". *Eco* 159, Bogotá, enero, pp. 242-262.
LYOTARD, J-F (1997): *Lecturas de Infancia*. Eudeba, Buenos Aires.
LOTTMAN, Herbert (2006): *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets Editores.
MATAMORO, Blas (1975): *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
MAURIAC, Francois (1928): *Le roman*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
(1955): *El novelista y sus personajes*. Buenos Aires, Emecé Editores. [*Le Romancier et ses personnages*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1933].
MIRAUX, Jean Philippe (2005): *El personaje en la novela*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
MOLLOY, Sylvia (1996b): *Acto de presencia. La escritura en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
(1996c): "Juego de recortes: 'Cuadernos de infancia' de Norah Lange". *Acto de presencia. La escritura en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica. pp. 169-181.
(1998): "La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo". *Revista Iberoamericana* vol. LXIV, nos. 184-185, pp. 529-542.
MONTELEONE, Jorge (1998): "Virginia Woolf y los lectores". *Boletín de reseñas bibliográficas* 5/6. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires, pp. 213-214.
MOUNIER, Emmanuel (1956): *Qué es el personalismo*. Buenos Aires, Editorial Criterio. [Primera edición: Paris, Ed. Seuil, 1946].
(1962): *El personalismo*. Buenos Aires, Eudeba.
PATAT, Alejandro (2006): "La literatura italiana en la Argentina" [en línea] <www.locurapoética.com/locura/editora.htm>. Consulta: noviembre 2007.
PATER, Walter (1978): *El Renacimiento. Arte y poesía*. Buenos Aires. Hachette.
PIERROT, Jean (1977): *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. París, Press Univesitaires de France.
PIZARNIK, Alejandra (2003): *Diarios*. Barcelona, Lumen.
PEZZONI, Enrique (1986d): "Bioy Casares: adversos milagros". *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 237-245.

PODLUBNE, Judith (2004b): "Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares". *El oficio que se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 195-215.
PRAZ, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Avila.
PRIETO, Martín (2006b): *Breve Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Taurus.
REST, Jaime (1978): "Las invenciones de Adolfo Bioy Casares". *Mundos de la imaginación*. Caracas, Monte Avila, pp. 263-271.
RIVERA, Jorge (1972): "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". *Nueva Novela Latinoamericana*. Ed.: Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Paidós, pp. 174-204.
ROCK, David (1993): *La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires, Ariel.
ROMANO, Eduardo (1980-1986): "El cuento. 1930-1959". *Historia de la literatura argentina*, Tomo 4. Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor América Latina, pp. 265-288.
SAID, Edward W. (1985): *Beginnings. Intention and Method*. New York, Columbia University Press.
(1996): *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós.
SARLO, Beatriz (2000): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Editorial Norma.
SARTRE, Jean Paul (1950): *¿Qué es la literatura? Situations II*. Buenos Aires. Losada. [París, Gallimard, 1948].
SCHELER, Max (1961): *Modelos y jefes. El santo, el genio y el héroe*. Buenos Aires, Ed. Nova.
SONTAG, Susan (1984): "Sobre el estilo". *Contra la interpretación*. Barcelona, Editorial Seix Barral, pp. 28-51.
STAROBINSKI, Jean (1974b): "Jalones para una historia del concepto de imaginación". *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus.
STEVENSON, Robert (1983): *Ensayos literarios*. Madrid, Hiperión.
TODOROV, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris, Editions du Seuil.
(1975): *Poética*. Buenos Aires, Losada.
(1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires S.A.
VALÉRY, Paul (1997): *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid, Editorial Visor.

VIÑAS, David (1974b): "Niños y criados favoritos". *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo Veinte, pp. 203-233.
WILDE, Oscar (2000): *Intenciones*. Buenos Aires, Taurus.
(2007): *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
WINOCK, Michel (1975): *Histoire politique de la reveu "Esprit". 1930-1950*. Paris, Seuil.
WOOLF, Virginia (1998): "El lector común". *Boletín de reseñas bibliográficas* 5/6. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires, pp. 215-216. Traducción de Jorge Monteleone.
ZANATTA, Loris (2005): *Del estado liberal a la nación católica. Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Índice

Agradecimientos 9
Introducción 11
Notas 27

Morales literarias en tensión
(Sur 1935-1945) 29

I . Literatura y humanismo 31
El escrúpulo del alma 31
La celebración de la personalidad 41
En busca de la expresión 49
Notas 63

II. 1940. La disputa velada 69
El futuro del arte narrativo 69
El personaje y su aventura 71
El novelista de Sur 81
La ofensiva antihumanista 90
Notas 96

III. 1942. El desagravio 102
La pulsión polémica 102
Una batalla dentro de otra 107
La coartada metafísica 113
Celosos y reticentes 125
Notas 130

IV. 1945. Victoria llama a debate 137
Hombres serios y literatos 137
Un acuerdo de orden ético 141
Los márgenes del consenso 153
Notas 163

Los inicios literarios de
José Bianco y Silvina Ocampo 171

V. José Bianco: el escritor well timed 173
El hombre de letras 173
El ideal de novelista crítico 184
Más allá del acuerdo de ideas 196
La pequeña Gyaros, una sensibilidad finisecular 204
"Siete años", un relato para Sur 221
Las formas de la verdad en
"Sombras suele vestir" y Las ratas 231
Notas 245

VI. Silvina Ocampo:
una inocencia soberana 257
La reprimenda inaugural 257
Viaje olvidado: la voz rarísima 270
Autobiografía de Irene:
la disciplina formalista 293
Notas 313

Bibliografía 319
I. Corpus 319
1. El debate literario en Sur (1935-1945) 319
2. Obras de José Bianco 331
3. Obras de Silvina Ocampo 335
II. Bibliografía crítica 337
III. Bibliografía teórica y crítica general 353

Otros t tulos en
Biblioteca Ensayos Cr ticos

Las letras de Borges y otros ensayos
por Sylvia Molloy
Literaturas indigentes y placeres bajos.
Felisberto Hern ndez,
J.Rodolfo Wilcock, Virgilio Pi era
por Reinaldo Laddaga
El abrigo de aire.
Ensayos sobre literatura cubana,
por M nica Bernab , Antonio Jos Ponte
y Marcela Zanin
Manuel Puig: la conversaci n infinita,
por Alberto Giordano
Paganini, por Ezequiel Mart nez Estrada
El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson
por Ezequiel Mart nez Estrada
Sarmiento - Meditaciones Sarmientinas -
Los invariantes hist ricos en el Facundo
por Ezequiel Mart nez Estrada
Variaciones vanguardistas. La po tica de
Le nidas Lamborghini
por Ana Porr a
La dicha de Saturno.
Escritura y melancol a en la obra de Juan Jos Saer
por Julio Premat
Desencuadernados. Vanguardias ex-c ntricas en el R o de la
Plata. Macedonio Fern ndez
y Felisberto Hern ndez
por Julio Prieto
Andares clancos. F bulas del menor en
Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rub n Dar o, J. L.
Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig,
por Adriana Astutti

Fulguraci n del espacio. Letras e imaginario institucional de la revoluci n cubana (1960-1971),
por J. Carlos Quintero Herencia
La dorada garra de la lectura.
Lectoras y lectores de novela en Am rica Latina
por Susana Zanetti
Las vueltas de C sar Aira
por Sandra Contreras
Gabriela Mistral: una mujer sin rostro
por Lila Zemborain
Egocidios. Macedonio Fern ndez
y la liquidaci n del yo
por Diego Vecchio
Geograf as imaginarias.
El relato de viaje y la construcci n del espacio patag nico
por Ernesto Livon-Grosman
La poes a concreta brasile a:
las vanguardias en la encrucijada modernista.
por Gonzalo Aguilar
Dislocaciones culturales:
naci n, sujeto y comunidad en Am rica Latina
por Silvia Rosman
Egocidios
Macedonio Fern ndez y la liquidaci n del yo
por Diego Vecchio
El deseo, enorme cicatriz luminosa.
Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas
por Daniel Balderston
El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres
por Nicol s Rosa
Un dibujo del mundo
Extranjeros en Or genes
por Adriana Kanzepolsky
Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos
en Am rcia Latina (1880-1915),
por Beatriz Colombi

Sue os de exterminio
Homosexualidad y representaci n en la
literatura argentina contempor nea
Gabriel Giorgi
El orden y la paradoja.
Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad
V ctor Bravo
Modos del ensayo. De Borges a Piglia
por Alberto Giordano
Cat logo de ngeles mexicanos.
Elena Poniatowska
por Carmen Perilli
Una rep blica de las letras.
Lugones, Rojas, Payr . Escritores argentinos y Estado
por Miguel Dalmaroni
Vidas de artista.
Bohemia y dandismo en Mari tegui,
Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)
por M nica Bernab
Una posibilidad de vida. Escrituras ntimas
por Alberto Giordano
Rostros y m scaras de Eva Per n.
Imaginario populista y representaci n
por Susana Rosano
El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina
por Pablo Gasparini
Los textos de la patria. Nacionalismo, pol ticas culturales
y canon en la Argentina
por Fernando Degiovanni
En la era de la intimidad
seguido de *El espacio autobiogr fico*
por Nora Catelli
Espect culos de realidad.
Ensayo sobre la narrativa latinoamericana
de las ltimas dos d cadas
por Reinaldo Laddaga

De donde vienen los ni os.
Maternidad y escritura en la cultura argentina
por Nora Dom nguez
Arte en revistas. Publicaciones culturales
en la Argentina 1900-1950
por Patricia Artundo (dir. del volumen)
Cosas de hombres. Escritores y caudillos
en la Literatura Latinoamericana del siglo XX.
por Gabriela Polit Due as
Experiencia y escritura.
Sobre la poes a de Arturo Carrera
por Nancy Fern ndez
Relatos de poca.
Una cartograf a de Am rica Latina (1880-1920)
por Adriana Rodr guez P rsico
Escribir en colaboraci n.
Historias de d os de escritores.
por Michel Lafon y Beno t Peeters
(Traducci n de C sar Aira).
Las ciudades imaginarias en la Literatura Latinoamericana
por Gisela Heffes
La vigilia cubana. Sobre Antonio Jos Ponte
por Teresa Basile (comp.)
Escrito con rouge:
Delmira Agustini. 1886-1914: artefacto cultural
por Eleonora Cr quer Pedr n
El cristal de las mujeres. Relato y fotograf a en la obra de
Elena Poniatowska
por Alejandra Torre
Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange
por Adriana Astutti y Nora Dominguez (comps.)
Nombres en litigio. Las guerras culturales en Am rica
Latina: del happening desarrollista a la posguerra fr a
por Mar a Eugenia Mudrovcic
Literatura y anarquismo en Argentina. (1879-1919)
por Pablo Ansolabehere

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2011
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444, Ciudad Autónoma de Buenos Aires